

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CHORO *PAGÃO* DE PIXINGUINHA E *CHOROS* 2 DE VILLA-LOBOS:
ANÁLISE PARA INTÉRPRETES

Por
Leandro Gaertner

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Apresentada como cumprimento parcial das exigências para a conclusão
do curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal do Paraná.

Curitiba, Paraná
Junho 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Dissertação apresentada como cumprimento parcial das exigências para a conclusão do curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

CHORO *PAGÃO* DE PIXINGUINHA E *CHOROS* 2 DE VILLA-LOBOS:
ANÁLISE PARA INTÉRPRETES

Leandro Gaertner

Banca Examinadora:

Dra. Zélia Chueke (Orientadora)
UFPR

Dr. Norton Dudeque
UFPR

Dra. Cristina Capparelli Gerling
UFRGS

GAERTNER, LEANDRO
*Choro Pagão de Pixinguinha e Choros 2
de Villa-Lobos: Análise para Intérpretes.*

(Dissertação, Música)
(Junho 2008)

Resumo da dissertação de mestrado do PPG-Música UFPR.

Dissertação de mestrado supervisionada pela Professora Dra. Zélia Chueke.
No. de páginas no texto: 83.

Resumo:

Ao estudar uma obra musical, instrumentistas, cantores ou regentes, exploram seu conteúdo com um enfoque diferente daquele dos estetas, historiadores ou compositores. Com base nesta afirmação, o principal objetivo deste trabalho é realizar uma análise do choro *Pagão* de Pixinguinha (Alfredo Viana da Rocha Filho: 1897-1973) e do Choros 2 de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) através do olhar do intérprete. O ponto de partida para esta análise é a abordagem estilística da partitura, discernindo elementos musicais *gerais* e *particulares* - seções, frases e figuras rítmicas - considerados relevantes para a interpretação. Busca-se desta forma, estabelecer uma coerência entre o fazer musical e a literatura existente sobre análise musical, especialmente aquela que visa a interpretação.

Palavras-chave: Interpretação Musical; Análise Musical; Choro.

Abstract:

Studying music with performance purposes implies a different approach if compared to that of the aesthetician, historian or composer. With this in mind, the main objective of this dissertation is to analyze Pixinguinha's (Alfredo Viana da Rocha Filho: 1897-1973) choro (Brazilian traditional music) *Pagão* and Villa-Lobos's *Choros 2*, from a performer's perspective. Classifying *large scale (general)* and *small scale (particular)* musical elements, among the ones considered relevant for the interpretation, such as sections, phrases, rhythmic characters, style, the author wishes to establish a coherent connection between analysis and performance.

Keywords: Musical Interpretation; Musical Analysis; Choro.

DEDICATÓRIA

Aos meus queridos pais e irmãos.

À la belle au gent corps, Cambacica, que tanto me abriu os olhos.

AGRADECIMENTOS

Aos membros da banca avaliadora pelas preciosas contribuições na elaboração deste trabalho: em especial a Dra.Zélia Chueke pelas brilhantes idéias e atenciosa orientação, ao Dr.Norton Dudeque e a Dra.Cristina C. Gerling.

Aos professores da Universidade Federal do Paraná com os quais tive a honra de aprender: Dr. José Roberto Braga Portella, Dr. Maurício Dottori, Dra. Beatriz Ilari, Dra. Rosane Cardoso de Araújo.

Ao Maestro Isaac Chueke, Professor Eusébio Kohler, Professor Renato Mor, Professora Mônica Zewe Uriarte e a Marcos Venicius Domingos, pela amizade e apoio.

SUMÁRIO

Capítulo	Página
1	REFERENCIAL TEÓRICO..... 1
	Introdução..... 1
	A Análise para Intérpretes..... 3
	A Análise Estilística..... 7
	O Choro..... 12
2	CHORO <i>PAGÃO</i> 15
	Aspectos Gerais..... 15
	Aspectos Particulares..... 22
	<i>Seção A</i> 22
	<i>Seção B</i> 26
	<i>Seção C</i> 30
3	CHOROS 2..... 36
	Aspectos gerais..... 38
	<i>Seção Pouco movido</i> 39
	<i>Seção Muito vagaroso</i> 42
	<i>Seção Pouco movido</i> 44
	<i>Seção Tempo Primo</i> 46
	Aspectos Particulares..... 48
	<i>Seqüência de eventos musicais particulares</i> 49
	<i>Seção Pouco movido</i> 49
	<i>Seção Muito vagaroso</i> 54
	<i>Seção Pouco Movido</i> 56
	<i>Seção Tempo Primo</i> 58
	<i>Dificuldades técnicas na flauta</i> 60
	<i>O gato e o canário: a relação do clarinete e a flauta</i> 63

4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
	BIBLIOGRAFIA.....	72
	APÊNDICE: Partituras das obras analisadas.....	76

Capítulo 1

REFERENCIAL TEÓRICO

Introdução

Em um primeiro olhar a expressão Análise para Intérpretes pode gerar curiosidade por ser composta de duas palavras abordadas como opções diferentes de estudo. Durante grande parte o século XX a análise musical foi associada às investigações de cunho exclusivamente teórico, uma atividade distante dos intérpretes e dos palcos. Por outro lado, a figura do intérprete apenas como músico funcional, vem se transformando pouco a pouco nas últimas décadas.¹ Outro conceito que também vem sendo alterado é o de que uma interpretação válida é somente aquela autenticada pelos teóricos. Peter Paul Fuchs² ressalta que, a despeito da confiabilidade do trabalho do musicólogo, é importante que o intérprete tome suas próprias decisões, de maneira a refletir seu próprio gosto e inteligência musical.

Atualmente diversas publicações abordam o tema “performance” desde o processo de preparação, envolvendo leitura, escuta e interpretação³, buscando esclarecer a relação do intérprete contemporâneo com as obras que

¹ Donna K. Anderson. “Musicians”. *Current Musicology* 14 (1972): 84-88; Peter Paul Fuchs. “Interrelations between Musicology and Musical Performance”. *Current Musicology* 14 (1972): 104-110; Dina Koston. “Musicology and Performance: The Common Ground”. *Current Musicology* 14 (1972): 121-123; Siegfried Landau. “Do the findings of Musicology helps the Performer?” *Current Musicology* 14 (1972): 124-127; Meredith Ellis Little. “What Questions should a Performer ask a Musicologist?” *Current Musicology* 14 (1972): 131-137; Leonard B. Meyer, “On Rehearing Music,” *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961): 257-267.

² Peter Paul Fuchs. “Interrelations between Musicology and Musical Performance”. *Current Musicology* 14 (1972): 104-110.

³ Zélia Chueke, *Étapes d'Écoute pendant la Préparation et l'Éxecution pianistique* (Paris: Sorbonne – OMF, 2004); Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns* (New York: Oxford University Press, 1995); John Rink, ed. “Analysis and (or?) Performance,” *Musical Performance: a Guide to Understanding* (Cambridge: CUP, 2002), 35-58.

fazem parte de seu repertório, incentivando o diálogo com outros intérpretes e pesquisadores e valorizando o intercâmbio entre análise e interpretação. De modo geral os estudos e publicações no campo da Análise para Intérpretes tem se concentrado no repertório tradicional para piano ou em obras sinfônicas; ainda mais evidente é a escassez deste tipo de análise na literatura acadêmica brasileira. A partir destas constatações, o objetivo principal deste trabalho é a investigação de duas obras do repertório brasileiro para flauta transversal, demonstrando o papel da análise como ferramenta para a elaboração da interpretação musical.

Para este fim, será realizada uma análise do choro *Pagão* de Pixinguinha (Alfredo Viana da Rocha Filho: 1897-1973) e do *Choros 2* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) através do olhar do intérprete, ou seja, visando comunicar o discurso musical registrado na partitura.

Torna-se necessário algum tipo de delimitação e sistematização para dar sentido às referências e aos estudos anteriores assim como às considerações apresentadas. Por esta razão, o presente trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo (Referencial Teórico) contextualiza, a partir da literatura específica, os conceitos utilizados na Análise para Intérpretes e os diversos caminhos possíveis nesta prática. O segundo e o terceiro capítulos, apresentam uma análise detalhada das obras escolhidas - Choro *Pagão* e *Choros 2* respectivamente - enriquecida por dados sobre seus compositores. No quarto capítulo são expostas algumas reflexões finais.

O ponto de partida para a análise será uma abordagem estilística da partitura em três níveis distintos: (a) elementos gerais, (b) intermediários e (c)

particulares, de acordo com a proposta de Jan LaRue.⁴ O estudo sobre os elementos gerais aproxima-se da proposta de John Rink⁵ sobre análise para intérpretes, e ganhará uma atenção especial. Porém, também serão observados os elementos de uma “camada” intermediária e particular, como a estrutura formal específica em cada seção ou com figuras musicais específicas como as descritas na análise expressiva de Leonard G. Ratner.⁶ As análises das peças de Pixinguinha e de Villa-Lobos foram elaboradas tanto a partir do enfoque geral como do particular, combinando o referencial teórico (LaRue; Rink; Ratner) com elementos e terminologia típicos da música brasileira.

A Análise para Intérpretes

A proposta de uma análise voltada para intérpretes deve ser compreendida dentro de um quadro geral, que abarca diversas formas e/ou técnicas analíticas. Márta Grabócz⁷ enumera dois enfoques analíticos no início do século XX, um tecnicista, mais preocupado com os aspectos formais e estruturais (Schenker, Schoenberg) e outro formado por analistas mais interessados na estética do conteúdo musical, enfocando elementos de “emoção” e expressão (Schering). Grabócz aponta um olhar analítico contemporâneo comum que parece surgir após as importantes contribuições de Charles Rosen e de diferentes teses em semiótica musical.⁸ Segundo a autora os teóricos tentam unir os dois enfoques, analisando a estrutura e a expressão

⁴ Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis* (Warren: Harmonie Park Press, 1992).

⁵ John Rink, ed., “Analysis and (or?) Performance,” *Musical Performance: a Guide to Understanding* (Cambridge: CUP, 2002), 35-58.

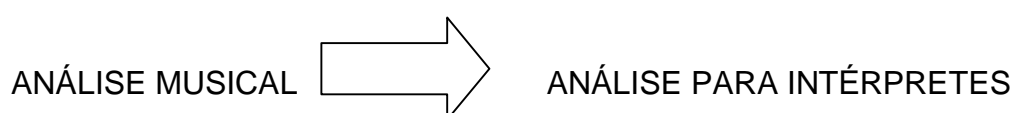
⁶ Leonard Ratner. *Classic Music – Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980).

⁷ Márta Grabócz, “Méthodes d’Analyse Concernant la Forme Sonate,” *Méthodes Nouvelles Musiques Nouvelles, Musicologies et Création*, ed. Márta Grabócz (Strasbourg: Presse Universitaire, 1999), 109-134.

⁸ Grabócz explica a Semiótica Musical no sentido de “significação musical.”

musical, em busca de novos modelos capazes de descrever o processo dinâmico complexo de uma forma musical.

A análise musical é uma investigação com metodologias de pesquisa específicas e uma ampla linguagem técnica. Para Ian Bent⁹ a análise musical é a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a própria música, ao invés de aspectos externos. Ele também defende que a análise pode servir como “ferramenta de ensino”¹⁰, útil na instrução do intérprete, do compositor e também do ouvinte. Mais especificamente na análise voltada para intérpretes, os elementos enfocados pela análise compõem a elaboração interpretativa, enquanto a terminologia específica torna mais clara a comunicação entre os músicos. Ou seja, a interpretação de trechos específicos de uma obra musical descrita a partir de expressões relacionadas à notação musical e à terminologia analítica evita ambigüidades. Isto se aplica a vários contextos musicais, desde a concepção interpretativa de pequenas células, como os motivos, passando pelas frases e seções, até a concepção da obra inteira ou de um conjunto de obras.



*“Agora mais suave, a pena caindo bem devagar para algum lugar sem fundo e então um raio de luz passa rápido e vai até o céu...”*¹¹ Quem nunca teve uma explicação poético-metafórica durante uma aula de instrumento ou durante um ensaio com um grupo de música de câmara? A mesma passagem musical

⁹ Ian Bent, *Analysis: The New Grove Handbooks in Music* (Ipswich: Ipswich Books Limited, 1998), 1.

¹⁰ Ibid., 2.

¹¹ Descrição metafórica sugerida pelo autor.

poderia ser descrita por outro músico, por exemplo, da seguinte forma: “a folha está caindo da árvore lentamente e antes de tocar o chão macio o vento sopra de baixo e, impulsionada por uma mola invisível, a folha retoma os ares...”¹²

Esta cena foi inspirada em uma tradicional passagem do repertório camerístico do século XX: os primeiros compassos da Sonata para flauta e piano de Francis Poulenc¹³ (Fig. 1).

Flute

à la Mémoire de MADAME SPRAGUE COOLIDGE

SONATA
for
Flute and Piano

The flute part has been revised
by JEAN - PIERRE RAMPAL

1. Allegro malinconico Francis Poulenc

$\text{♩} = 84$

p

f

mf

f

1

Fig. 1. Excerto da Sonata para flauta e piano de Francis Poulenc (*Allegro malinconico*).

As descrições metafóricas tornaram-se quase uma regra no estudo da performance e estas imagens são, sem dúvida, muito importantes na preparação da interpretação, estimulando e enriquecendo a escuta interior. Apesar do caráter essencialmente pessoal desta abordagem, professores e intérpretes sustentam várias de suas explicações musicais com estes arroubos da retórica que, sem dúvida funcionam; no entanto permanece sempre a

¹² Ibid.

¹³ Francis Poulenc, *Sonata para Flauta e Piano* (London: Wilhelm Hansen, 1958).

dúvida sobre a contribuição do próprio aluno nas decisões sobre a interpretação do repertório estudado.

As idéias musicais expostas acima, sobre este pequeno trecho da sonata de Poulenc, também podem ser entendidas como uma forma de análise diretamente conectada à performance e objetivando um resultado sonoro previamente idealizado. A análise para intérpretes relaciona-se com este processo na medida em que se ocupa primordialmente da compreensão geral da obra, passando depois ao detalhe, sempre em busca de soluções na elaboração da performance. Pensando neste mesmo trecho da sonata, agora sob um enfoque descritivo, presente no processo de uma análise para intérpretes, *“tudo começa com uma anacruse de quatro fusas em direção ao Mi4, prosseguindo-se descendentemente na frase com trinados curtos, interrompidos por mais uma grande anacruse ascendente de fusas em direção ao Dó5”*.

A Análise para Intérpretes propõe a resolução de impasses interpretativos, facilitando e enriquecendo o relacionamento com as idéias contidas na obra, durante o processo de elaboração da interpretação, trazendo consistência à própria performance, sustentando-a. Segundo o conceito de John Rink, é o “estudo da partitura com uma atenção particular às funções contextuais e às maneiras de projetá-las”.¹⁴ Evidentemente, não se trata aqui de negar o aporte individual criativo do intérprete. Rink sugere o termo *intuição informada*¹⁵, reconhecendo a importância da intuição, sem deixar de lado o

¹⁴ John Rink, ed., “Analysis and (or?) Performance,” *Musical Performance: a Guide to Understanding* (Cambridge: CUP, 2002), 36.

¹⁵ Expressão no original: *informed intuition*.

aporte do conhecimento ou da experiência. O pianista Peter Hill¹⁶ considera que o estudo analítico da partitura, até mesmo o estudo regular da música antes de tocá-la no instrumento pode, em vez de “endurecer” as reações musicais instintivas do intérprete, liberar a musicalidade.

A Análise Estilística

Na leitura da partitura, no estudo de uma nova música, na elaboração de uma interpretação ou durante uma performance pública, o estilo ou a compreensão estilística é um dos fatores que mais atraem a atenção dos intérpretes. Apesar de ser uma palavra largamente utilizada por músicos e também por apreciadores de música de um modo geral, um estilo é dificilmente explicado ou delimitado.¹⁷ O mesmo parece ocorrer nas outras artes, um romance, uma pintura ou escultura só terão sua unidade estilística apreendida após uma trabalhosa análise comparativa de pesos e medidas. O cuidado aqui é o de não enquadrar ou classificar de forma limitativa o estilo de um compositor baseando-nos em apenas algumas características.

Edward T. Cone¹⁸ sugere que as características de um estilo apareceriam com mais nitidez a partir da comparação e do contraste. O autor faz uma analogia entre música e artes plásticas, e explica que fica difícil percebermos uma identidade estilística individual, se compararmos apenas dois quadros de dois grandes pintores¹⁹ colocados lado a lado. Para identificarmos com mais acerto aspectos particulares de um ou de outro artista,

¹⁶ Peter Hill, “From Score to Sound,” *Musical Performance: a Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: CUP, 2002), 129-143.

¹⁷ Leonard B. Meyer elaborou um breve conceito de estilo como sendo os “sistemas finitos e ordenados das relações prováveis.” Ver: Leonard B. Meyer, “On Rehearing Music,” *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961): 266.

¹⁸ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W.W.Norton, 1968).

¹⁹ Edward T. Cone exemplifica com os pintores Rembrandt e Maes.

seria melhor podermos confrontar várias obras de cada um expostas numa grande galeria. Da mesma forma, todos os grandes compositores da história da música também apresentam suas especificidades, que se tornam cada vez mais evidentes para aqueles que exploraram consistentemente sua produção.

Jan LaRue²⁰ formula algumas diretrizes referentes à análise estilística; segundo ele, a primeira preocupação do analista deve ser com as características fundamentais da obra, como alguns aspectos históricos ou as características comuns encontradas em outras peças semelhantes. Do contrário, poderíamos atribuir originalidade e importância às convenções ordinárias ou correremos o risco de não conseguir reconhecer a sofisticação de uma técnica inovadora. Um segundo momento na análise estilística consiste na seleção dos objetos, o que LaRue chamou de “observação significativa”. O autor ressalta a importância do equilíbrio entre o detalhe e a generalização.

De maneira mais específica, LaRue sistematiza três grandes dimensões de análise. Primeiramente o analista aborda a peça através da *grande dimensão (large dimensions)*, como a mudança de instrumentação entre movimentos (som), o contraste e a frequência de tonalidades nos movimentos (harmonia), o desenvolvimento e a conexão temática (melodia), a métrica e os andamentos (ritmo) e a variedade de formas empregadas (estrutura).

A segunda, a *dimensão intermediária (middle dimensions)* não é tão fácil de determinar, pois fica entre os elementos gerais na escala macro de observações e os desdobramentos da música. LaRue formula algumas questões pertinentes a uma análise desta camada intermediária imaginária, como por exemplo, se o ritmo contribui de maneira decisiva para o contraste

²⁰ Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis* (Warren: Harmonie Park Press, 1992), 4.

temático, quais os meios utilizados pelo compositor para pontuar seu discurso ou se encontramos em uma melodia características mais instrumentais ou vocais. Para LaRue, a dimensão intermediária de análise iluminaria a manipulação dos temas dentro de uma parte ou seção isolada da peça, enquanto uma investigação a partir da grande dimensão se preocuparia com a exposição temática e sua recorrência em diferentes seções, como as recapitulações.

Leonard B. Meyer²¹ também sugere uma sistematização da música em camadas e explica que a compreensão de uma obra não se restringe à percepção de sons isolados. Envolve a compreensão de sons relacionados entre si, de maneira a formar padrões (eventos musicais), que por sua vez, determinam a formação de diferentes “níveis arquitetônicos” no interior da composição.

Do ponto de vista do intérprete, a noção da grande dimensão, ou um nível arquitetônico superior, é bastante relevante, pois é uma maneira de se definir a peça como um todo. A visão geral da obra segundo John Rink²² é, em poucas palavras, a identificação da divisão formal e do plano tonal básico. Ele sugere que para o intérprete a visualização do *contorno musical* (*musical shape*) precede a estrutura. Partindo deste ponto, os intérpretes podem visualizar as seções não como uma “seqüência de blocos seccionados”, mas como um “desdobramento diacrônico”, atribuindo às frases uma relação estável ou instável, estática ou ativa, ou ainda, uma relação narrativa entre as partes.

²¹ Leonard B. Meyer, “On Rehearing Music,” *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961): 257-267.

²² John Rink, ed., “Analysis and (or?) Performance,” *Musical Performance: a Guide to Understanding* (Cambridge: CUP, 2002), 35-58.

Na mesma direção dos conceitos de *contorno musical* de Rink e de *grande dimensão* de LaRue, explicados pelos autores como uma “visão geral” que o intérprete tem da obra, Jonathan Dunsby²³ sugere o *design musical* (*design in music*), ou seja, o esboço da obra gerada pelo compositor. Ele associa ainda o design à estrutura musical, definida como narrativa. Em cada performance este design deve ser “animado”, o intérprete precisa dar vida e coerência ao discurso musical, recriando-o.

O último enfoque analítico sugerido por Jan LaRue é o de *pequena dimensão* (*small dimensions*). Ao buscar o particular, o analista pode se perguntar, por exemplo, se a construção temática acontece através dos acordes ou do contraponto, se na melodia é predominante um design por graus conjuntos ou por saltos ou se a fluidez rítmica ocorre através do tratamento motivico ou em grandes arcos. É importante salientar que o principal objetivo de uma análise detalhada não é admirar o caráter de um único elemento, mas descobrir sua contribuição para as estruturas e funções superiores.

O estudo dos elementos musicais particulares pode ser claramente representado, por exemplo, pela corrente que, a partir dos anos 1960, impulsiona muitos musicólogos e também intérpretes a voltarem seu interesse sobre a música do passado distante, com a intenção e a convicção de alcançarem a pureza historiográfica, isto é, estudarem e interpretarem a música dos séculos passados fundamentados em uma história científica. Leonard Ratner²⁴ em 1980 publicou um detalhado estudo baseado nos tratados teóricos de composição e interpretação da música do século XVIII (J. Mattheson,

²³ Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns* (New York: Oxford University Press, 1995), 81.

²⁴ Leonard Ratner. *Classic Music – Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980).

C.P.E.Bach, J.J.Quantz, L.Mozart, D.G.Türk entre outros) e sistematizou analiticamente suas principais características musicais. O resultado de seu trabalho foi uma extensa coleta de *figuras musicais características*, ou seja, elementos musicais que remetiam a um sentimento, afeto ou aspecto pictórico característico, como uma caçada, uma cerimônia, danças populares, o militarismo, o humor, etc.

Este tipo de enfoque sobre os elementos do discurso musical não é exclusivo dos músicos do século XVIII. Compositores do século XVI, como Adrian Willaert, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo, musicaram os versos do poeta Petrarca²⁵ de maneira a associar o discurso musical ao conteúdo/caráter do texto, através de recursos como o cromatismo, cadências e frases musicais sincronizadas com as palavras. O próprio Petrarca usou a sonoridade das palavras como guia nos seus poemas: o ritmo, a estrutura da rima, o número de sílabas por verso, a acentuação, a duração das sílabas, as propriedades sonoras de determinadas vogais ou consoantes eram determinantes na elaboração de um sentimento aprazível (*piacevolezza*) ou grave (*gravità*) nos seus versos.²⁶ Na doutrina do Etos na Grécia clássica, mais especificamente explicada pela doutrina da imitação de Aristóteles, a música representa as paixões ou estados da alma, como a brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades.²⁷ Com base nisso, é natural que os músicos de hoje, incluindo os intérpretes de música brasileira, também possam aproveitar o reconhecimento destas figuras expressivas como forma de enriquecer sua performance.

²⁵ Francesco Petrarca (1304-1374).

²⁶ Donald J. Grout e Claude V. Palisca, *História da Música Ocidental* (Lisboa: Gradiva, 2007), 237.

²⁷ *Ibid.*, 20.

Este tipo de sistematização, tão precisa e pragmática, nem sempre ocorre quando o músico estuda uma peça. Os elementos das dimensões geral, intermediária e pequena se confundem no olhar, muitas vezes rápido, do intérprete e cada análise poderá variar de acordo com a formação do músico, com o repertório, tempo disponível para estudo e experiência. Para a análise do choro *Pagão* e do *Choros 2*, que será abordada adiante, os conceitos discutidos até aqui servirão mais como diretrizes do que regras.

O Choro

Ao explorarmos o Choro analiticamente é relevante que se leve em consideração algumas implicações históricas. Henrique Cazes²⁸ destaca entre as diversas etimologias da palavra *choro* uma que parece estar mais ligada ao seu resultado musical percebido ainda hoje. Segundo o autor, *choro* é o termo que melhor traduz um jeito “exacerbadamente sentimental” que os músicos brasileiros tinham de tocar as danças européias no início do século XX e ele só viria a ser compreendido enquanto gênero musical a partir de 1910, nas composições do jovem Pixinguinha. José Ramos Tinhorão²⁹ descreve o Choro como a “cristalização” de uma maneira frouxa de tocar mesmo as coisas mais alegres. Uma síntese musical das bandas negras das fazendas com a interpretação estereotipada que os músicos da classe média carioca tinham do romantismo europeu.

No final da década de vinte, a formação instrumental do choro estava se definindo no chamado “regional”, que fundamenta a execução em três elementos principais: a linha melódica principal (instrumentos solistas como a

²⁸ Henrique Cazes, *Choro: do Quintal ao Municipal* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1998).

²⁹ José Ramos Tinhorão, *Música popular: um Tema em Debate* (São Paulo: Editora 34, 1997).

flauta, o clarinete, o bandolim), o apoio rítmico e desenho das progressões harmônicas (a percussão, o cavaquinho) e a linha contrapontística do baixo, que elabora outras figuras melódicas, como segundo sujeito no diálogo musical (violão de 6 e/ou 7 cordas).

Desde o seu surgimento, o Choro ainda tem apresentado uma forte característica de improvisação e competição, muito próxima do padrão jazzístico³⁰, com os temas principais expostos em cada parte para depois serem improvisados entre os músicos. De maneira geral, uma única linha melódica com cifras que pode ser executada por qualquer instrumento, é notada em clave de Sol, enquanto as figuras de acompanhamento são criadas com base nestes dois elementos. Porém, muitas apresentações e gravações são realizadas a partir de um detalhado arranjo em torno deste conteúdo original, criando assim uma “versão” bem particular de uma determinada obra ao estabelecer a instrumentação com vozes específicas. Quando não existe esta distribuição dos papéis de cada um na música, a performance de um choro, sendo ela em uma apresentação pública, gravação ou em um encontro informal (roda de choro), terá em seu resultado elementos do acaso bem mais evidentes.

Estas observações são relevantes para a compreensão da análise realizada neste trabalho, pois a investigação não estará restrita aos aspectos da composição, da estética ou da história - embora estes se provem bastante enriquecedores na construção de uma concepção da obra - mas direcionada à elaboração da interpretação. Isto quer dizer que, dentre as várias possibilidades de execução do Choro, neste trabalho em particular no choro

³⁰ Apesar de ser bastante comum ouvirmos que o Choro é o Jazz brasileiro, Henrique Cazes aponta uma série de características incomuns entre estes dois gêneros no livro *Choro: do quintal ao municipal*.

Pagão, esta análise estará voltada aos elementos melódicos originais concebidos e notados para a flauta transversal, excluindo desta forma, considerações mais aprofundadas sobre as possibilidades de improviso inerentes a este gênero.

O estudo analítico do *Choros 2* de Heitor Villa-Lobos não aborda esta discussão, pois é uma composição com instrumentação definida (flauta em Dó e clarinete em Lá), com o texto musical detalhadamente notado na partitura e sem margem para o improviso, diferente de um choro tradicional, mas concebido através de elementos estilizados.

Capítulo 2

CHORO *PAGÃO*

Ao estudar uma obra musical, instrumentistas, cantores ou regentes, exploram seu conteúdo com um enfoque diferente daquele dos estetas, historiadores ou compositores. A preocupação do intérprete é comunicar a música registrada por escrito ou em sua memória, através do seu instrumento, da voz ou de um grupo musical, no caso dos maestros. Um intérprete precisa decidir o que será realçado ou colocado em segundo plano na sua performance, e ainda, como isso pode ser feito tecnicamente através de seu instrumento.

O ponto de partida para esta análise é a abordagem estilística da partitura, sistematizando os elementos musicais considerados relevantes para a interpretação em *gerais* e *particulares*. A análise dos aspectos gerais tem seu foco na grande estrutura do choro *Pagão*, principalmente as especificidades que diferenciam as seções principais A, B e C. Os aspectos particulares são os elementos no interior do discurso musical, ou seja, as frases e motivos que justificam o caráter genérico de uma grande seção.

Aspectos Gerais

Um dos aspectos mais característicos do choro *Pagão* é a variedade de elementos expressivos distribuídos em suas três seções. Do ponto de vista do intérprete, mais especificamente do flautista, *Pagão* apresenta desafios técnicos de naturezas diversas, como a articulação em golpe duplo de língua,

agilidade na digitação e grandes saltos intervalares. Partindo de um enfoque geral, este choro é estruturado em 3 partes (seções A-B-C) e *codeta*, todas com sinal de repetição e indicação para que seja obedecida a forma rondó (A-B-A-C-A-*codeta*), ou seja, retornando sempre à seção A (Tabela 1).

Aspectos Gerais	Seção A	Seção B	Seção C	CODETA
Compassos	1-16	17-32	33-64	65 -67
Tonalidades	Rém	FáM	RÉM	Rém

Tabela 1. Divisão Formal e Plano Tonal Geral - Forma na execução: (A-B-A-C-A-*codeta*).

As seções A, B e C são contrastantes entre si, porém existe uma aproximação entre as seções B e C, em tonalidades maiores (seção B: FáM e seção C: RÉM), destacando-se da seção A, em Rém. A peça possui alguns elementos unificadores³¹, como as figuras de valores curtos, principalmente colcheias e semicolcheias. A edição analisada³² sugere um andamento rápido ($\text{♩} = 96-120$). As três seções iniciam anacrusticamente (Fig. 2,3 e 4) e apresentam proporcionalidade na quantidade de compassos: A e B com 16 compassos, C com 32 compassos. O esquema de três semicolcheias precedendo o tempo forte, como as anacruses das seções A e B (Fig. 2 e 3) é bastante comum na música tradicional brasileira como o Choro.³³

³¹ Elementos unificadores são elementos rítmicos ou motivos reiterados ao longo da peça.

³² Pixinguinha. *Pagão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997. (Com revisão de Antonio Carlos Carrasqueira e cifras de Edmilson Capelupi).

³³ Sérgio Azra Barrenechea, "Valorizando a Tradição e a Experimentação: a Flauta na Música de Câmara de Francisco Mignone," *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5*, ed. Cristina C. Gerling (Porto Alegre: UFRGS, 2000), 82.



Fig. 2. Anacruse do compasso 1: início da Seção A.



Fig. 3. Anacruse do compasso 17: início da Seção B.



Fig. 4. Anacruse do compasso 33: início da Seção C.

Outro aspecto tradicional presente no *Pagão* é a possibilidade de repetição variada. As variações de dinâmica, articulação, fraseado, andamento ou improviso melódico que podem ser realizadas nas repetições do choro *Pagão* são também comuns a outros choros, como se fala entre os chorões, “é a arte de falar a mesma coisa só que de outro jeito”. Esta liberdade interpretativa é historicamente intrínseca ao gênero Choro e se verifica inclusive na primeira gravação do *Pagão*, de 28 de março de 1947, realizada pelo compositor tocando saxofone tenor e pelo flautista Benedito Lacerda. Nesta gravação, os intérpretes realizam sutis variações, principalmente de articulação e andamento, e conseguem manter a atenção do ouvinte nas

repetições.³⁴ Nas versões contemporâneas, em gravações³⁵, apresentações ao vivo ou em rodas de choro, a tradição da repetição variada continua estimulando a criatividade musical e impulsionando as transformações interpretativas do repertório do Choro.

É muito comum que o Choro seja associado à linguagem musical desenvolvida na primeira metade do século XVIII, sobretudo a obras de J.S.Bach e G.F.Haendel. O musicólogo Adhemar Nóbrega, por exemplo, cita a *Badinerie*, último movimento da Suíte em Si menor para flauta e orquestra de J.S.Bach, como exemplo das semelhanças existentes entre o fraseado bachiano e o Choro.³⁶

A seção A, além do contraste tonal, apresenta elementos composicionais que, de forma geral, se enquadram na descrição de Edward T. Cone³⁷ da música barroca tardia. Cone considera a coerência de Bach e Haendel fundamentada no pulso como unidade essencial do discurso musical. O autor refere-se à performance ao explicar que a orientação deve partir mais do perfil musical de um sujeito monotemático do que da acentuação. Cone utiliza algumas expressões como “regularidade do movimento através das tonalidades” e a “aparente inexorabilidade do movimento tonal”³⁸ para explicar o que parece refletir a progressão regular do pulso, compasso a compasso,

³⁴ A gravação do *Pagão* de 1947 foi relançada no CD “Pixinguinha 100 anos” pelo selo BMG/ARIOLA. Nesta versão o choro aparece na forma AABBACA codeta.

³⁵ O flautista Antonio Carlos Carrasqueira gravou o choro *Pagão* no CD “Toninho Carrasqueira toca Pixinguinha e Pattápio Silva” e as variações aparecem principalmente na instrumentação.

³⁶ Gil Jardim, *O Estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na Obra do Compositor*. (São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005), 53.

³⁷ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W.W.Norton, 1968).

³⁸ *Ibid.*, 71.

frase a frase (Fig. 5).³⁹ Estes aspectos descritos por Cone podem ser transpostos ao plano interpretativo se, por exemplo, pensarmos em uma execução fluente, confortável, mantendo o pulso, mas sem se retrair e perder a precisão rítmica, uma característica do Choro que também se verifica na execução da música barroca tardia. Esta regularidade é bastante evidente na seção A, onde podemos observar a influência do grafismo, construída com um sujeito linear de semicolcheias em grau conjunto, dividido em dois momentos distintos de 8 compassos (Rém – Lá7 e Rém – Lá7 – Rém)⁴⁰ (Fig. 6).



Fig. 5. Excerto da Sonata DóM BWV 1033 (*Allegro*) - J.S.Bach.

³⁹ A Figura 5 é um excerto do *Allegro* da Sonata DóM para flauta (BWV 1033) atribuída a J.S.Bach. O excerto é um exemplo da escrita musical barroca tardia e serve como comparação com a seção A do choro Pagão (Fig. 6).

⁴⁰ As cifras são do violonista Edmilson Capelupi.

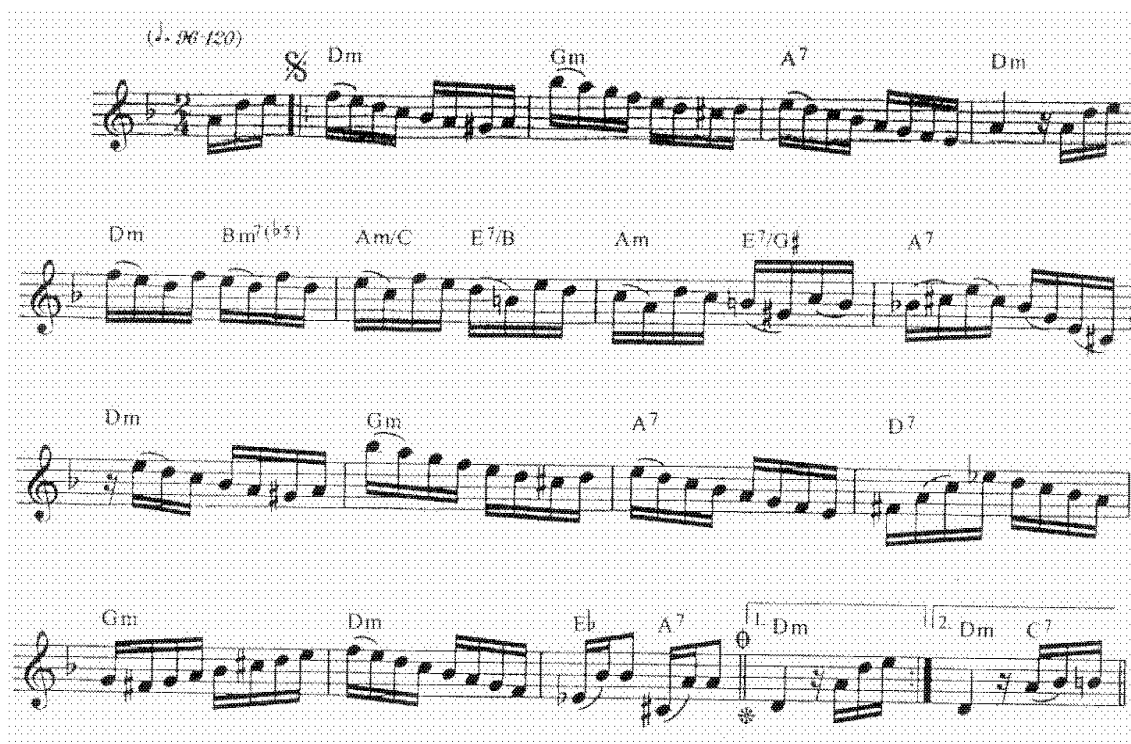


Fig. 6. Seção A do choro Pagão.

Ainda sob um olhar geral, as seções B e C sugerem uma contraposição ao caráter linear da seção A. Logo no primeiro compasso de B, após a anacruse, a seqüência de intervalos Dó4 - Lá4 e Fá4 - Sol3 seguida pela síncope, deixa evidente que o conteúdo não é mais linear. A seção C inicia de uma forma ainda mais particular, com a anacruse descendente e sincopada. Desta forma, Pixinguinha parece sugerir o contraste entre um discurso tipicamente bachiano na seção A e um conteúdo típico da música popular brasileira, com uma escrita caracteristicamente sincopada e ornamentada (Fig. 7 e 8).

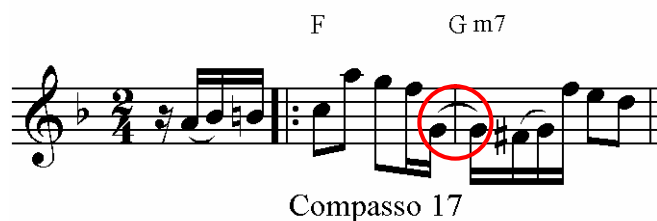


Fig. 7. Síncopes no início da seção B: compassos 17-18.

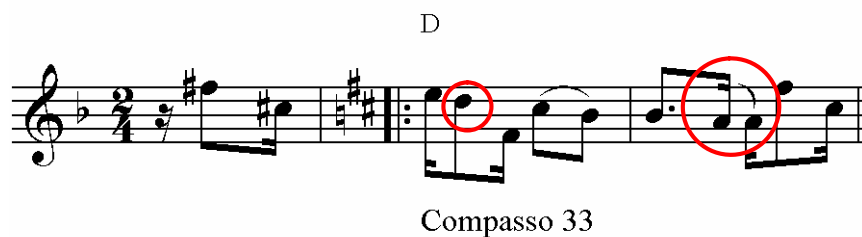


Fig. 8. Síncopes no início da seção C: compassos 33-34.

Na edição analisada não existe a indicação de dinâmica e a articulação notada pode ser compreendida apenas como sugestão, apesar de que a prevalência de figuras rítmicas favoreça o *staccato* e as notas acentuadas. As dinâmicas podem ser direcionadas pelo fraseado, como por exemplo, um *crescendo* no auge dos arcos e *diminuendos* nas finalizações. A ornamentação é livre e de caráter improvisativo, mas fundamentalmente marcada pelo estilo do Choro, com apogiaturas de semitom. Não existe também qualquer restrição quanto à oitava escolhida para a execução, embora os flautistas geralmente prefiram tocar os choros uma oitava acima, para que o som ganhe mais projeção.

Aspectos Particulares

De acordo com a sistematização de Jan LaRue⁴¹ existe uma distinção entre os enfoques intermediário e pequeno, porém na análise aqui apresentada foram condensados estes dois enfoques observando-se aspectos particulares e característicos no interior de cada seção. São principalmente os aspectos fraseológicos e os tópicos expressivos (*figuras características*) que não influenciam diretamente na compreensão da obra como um todo, mas agem na compreensão de momentos isolados.

Seção A

Esta seção consiste em duas subseções com um período cada, o primeiro com duas frases e o segundo com apenas uma. Desta maneira, três frases distintas distribuídas em 16 compassos. As duas frases do primeiro período podem ser classificadas respectivamente como antecedente ou “primeiro sujeito” e conseqüente ou “segundo sujeito”. A frase antecedente (c. 1-4.1) resolve em Rém (Fig. 9), separando-se com clareza da conseqüente (c. 4.2-8).

A frase conseqüente inicia-se na pausa de semicolcheia (4.2) e progride por mais 4 compassos até ficar suspensa em Lá7 (c. 8). A pausa do compasso 9.1 ajuda a “suspender” a frase anterior ao mesmo tempo em que impulsiona a frase seguinte (Fig. 10). Na performance não é raro que o intérprete possa contar com duas ou mais opções de fraseado. Neste exemplo, a frase conseqüente pode ser compreendida até o compasso 8, ou então até a pausa de semicolcheia no compasso 9.1. A pausa pode ser interpretada tanto como o ponto final da conseqüente do primeiro período como o início da frase

⁴¹ Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis* (Warren: Harmonie Park Press, 1992).

conclusiva do segundo período, o que denota em análise musical, uma *sobreposição*. Mesmo que o ouvido seja privado de escutar a tônica na linha melódica no compasso 9.1, ela poderá ser executada pelo violão ou outro instrumento que esteja realizando o baixo.

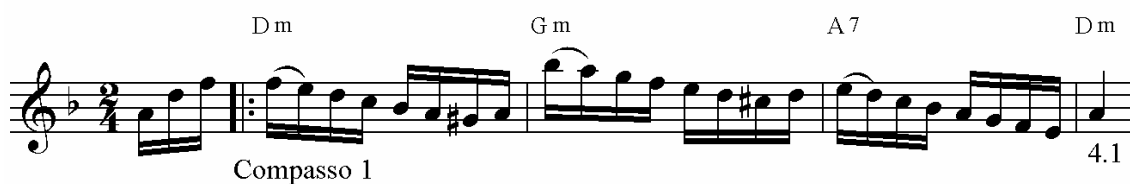


Fig. 9. Frase antecedente da seção A: compassos 1-4.1.

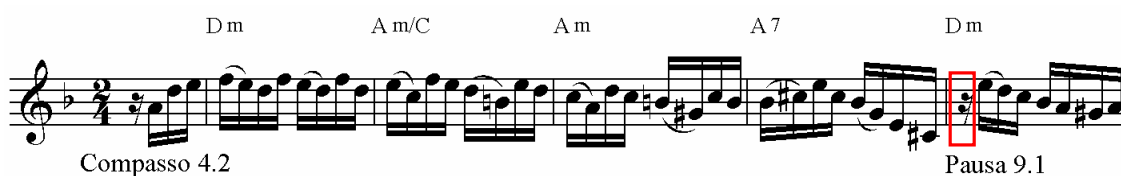


Fig. 10. Frase conseqüente da seção A: compassos 4.2-9.1.

No segundo período da seção A o primeiro sujeito é retomado em Ré^m, porém sem a anacruse do início. Devido ao andamento da peça⁴², a reapresentação do primeiro sujeito no compasso 9 sugere uma anacruse para a nota mais aguda da escala descendente do compasso 10 (Sib⁴). O segundo período apresenta apenas uma frase de caráter conclusivo, unindo elementos das duas frases anteriores. Esta frase flui do compasso 9 ao compasso 16 com um leve apoio no compasso 12 e progride através de uma cadência IV-V7-I até o final da seção no compasso 16. O apoio sugerido na metade da frase se

⁴² Andamento sugerido na edição analisada ($\text{♩} = 96-120$) é coerente com a primeira gravação do compositor em 1947. A edição foi revisada pelo flautista Antonio Carlos Carrasqueira.

fundamenta sobretudo na intenção do intérprete, sem a interrupção do discurso (Fig. 11).

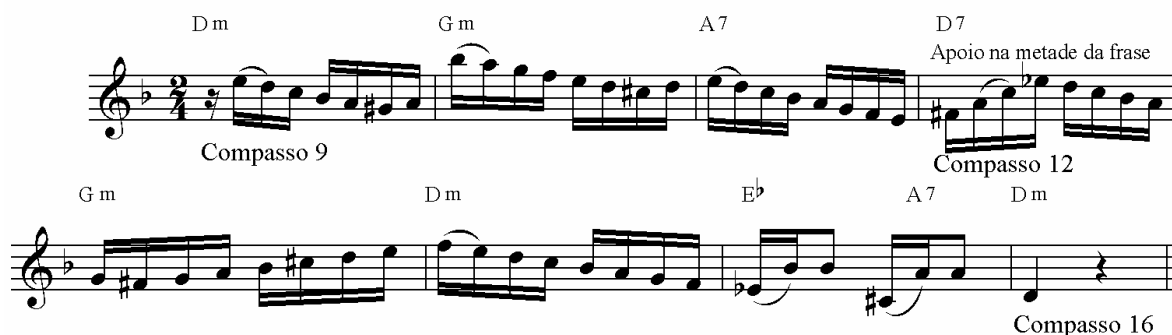


Fig. 11. Frase conclusiva da seção A: compassos 9-16.

Compassos	1-4.1	4.2-8	9-16
Períodos	Primeiro		Segundo
Frases	Antecedente	Conseqüente	Conclusiva
Tonalidades	Rém	Rém-Lá7	Rém-Lá7-Solm-Lá7-Ré7-Rém

Tabela 2. Divisão Formal e Plano Tonal Particular da seção A.

Na seção A também se observa elementos típicos da música brasileira a partir do conceito de retórica musical. De maneira semelhante à doutrina do Etos na Grécia clássica ou à teoria dos afetos na música europeia do século XVIII, o pesquisador Acácio Tadeu Piedade⁴³ aponta uma série de figuras características, comuns à musicalidade brasileira e que estão presentes de modo significativo no Choro. Piedade fala, por exemplo, de um estilo ao mesmo

⁴³ Acácio Tadeu Piedade, "Expressão e Sentido na Música Brasileira: Retórica e Análise Musical," *Revista Eletrônica de Musicologia* 11 [revista on-line], disponível em <http://www.rem.ufpr.br>.

tempo brincalhão e desafiador, que exhibe audácia e virtuosismo de forma graciosa e, principalmente, interesseira, individualista e maliciosa. Trata-se de um gesto musical profundo, presente em gêneros brasileiros como o Choro, um conjunto de *tópicas* denominado por Acácio T. Piedade como *brejeiro*.

A expressão *tópica* tem origem na noção de *topoi*, fundamental na filosofia aristotélica e entendido como lugares-comuns produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Leonard Ratner⁴⁴, com base em tratados musicais do século XVIII, chamou as figuras musicais características de *topics*. A *tópica brejeiro* é diferente do gesto conhecido como *scherzando* por representar o virtuosismo com um caráter menos infantil, com mais ousadia e malícia. Piedade ainda enumera uma série de *tópicas* típicas da musicalidade brasileira como *época de ouro*, *nordestinas*, *sulinas*, *caipiras*, *afro*, *ameríndios*, *árabe*, *oriental*, *experimental*, *atonal*, *tropical*.

Pode-se identificar o *brejeiro* na frase conseqüente (compasso 4.2-8) da seção A, desde o deslocamento rítmico da nota Fá4 no compasso 5 até a seqüência de semicolcheias descendentes que sugerem um estado de precipitação (ou provocação) nos compassos 6 e 7 (Fig. 12).



Fig. 12. Figuras musicais características na frase conseqüente (*tópica brejeiro*): compassos 5-8.

⁴⁴ Leonard Ratner. *Classic Music – Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 9.

A linearidade melódica da seção A abordada pela visão prática do intérprete sugere uma execução predominantemente em *legato*, ou então com uma articulação mais branda, compreendida pelos flautistas com a pronúncia da letra “D”, em contraste com o *staccato* (letra “T”). Porém, o intérprete tem completa liberdade e pode destacar as precipitações do *brejeiro* através da articulação, acentuando as notas principais da figura (circuladas na Fig. 12), com um golpe mais seco de língua até o ponto de mudar o timbre do instrumento. Este recurso ressalta as características da tópica *brejeiro* no interior da linearidade da seção A.

A identificação da tópica *brejeiro* está intimamente ligada à “tradição de performance” no Choro. Se um músico não familiarizado com este estilo simplesmente ler a música escrita na seção A do *Pagão*, poderá tocar acentuando as cabeças dos tempos, que nesta edição encontram-se realçadas pelas ligaduras. No entanto, trata-se aqui de um aspecto que transcende a leitura acurada. Os acentos deslocados típicos do *brejeiro* não estão explícitos na partitura, porém são identificados a partir de uma prática de performance tradicional na música brasileira.

Seção B

A seção B contrasta com a primeira por duas razões fundamentais: modula para a tonalidade relativa maior e os saltos prevalecem no design melódico, ao contrário da seção A onde a melodia é linear em graus conjuntos. Nestes 16 compassos podem ser destacados dois períodos principais, o primeiro entre os compassos 17-25.1 e o segundo entre os compassos 25.1-32. Dentro de cada período, uma subdivisão ainda pode ser sugerida. Douglas

M. Green⁴⁵ se refere aos aspectos da estrutura melódica da frase e explica a possibilidade que uma frase típica do sistema tonal tende a subdividir-se. A estas subdivisões, Green deu o nome de “membros ou fragmentos de frase”.

Assim, o primeiro período da seção B (c. 17-25.1) é formado por duas frases: antecedente (c. 17-21.1) e conseqüente (c. 21.1-25.1) (Tabela 3), e três fragmentos de frase, compassos 17-18, 19-21.1 e 21.1-25.1 (Fig. 13). E o segundo período, composto por duas frases, compassos 25.1-28 e 29-32, proporcionalmente 4+4 compassos (Tabela 3 e Fig. 14).

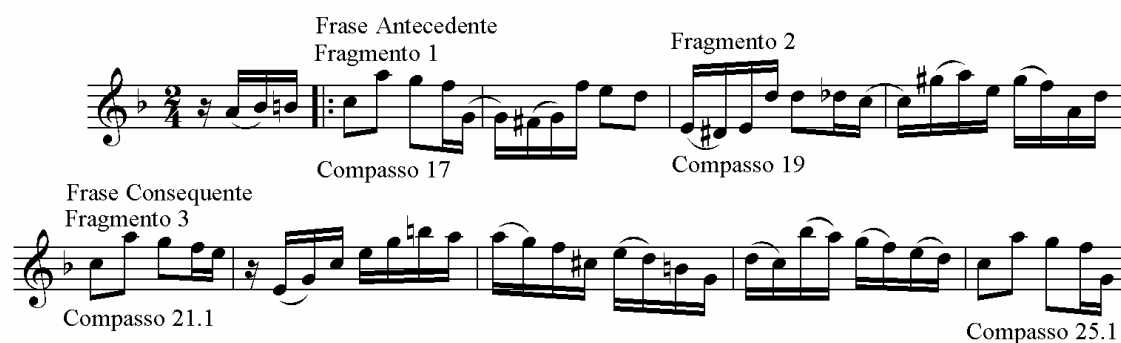


Fig. 13. Primeiro período da seção B: compassos 17-25.1.

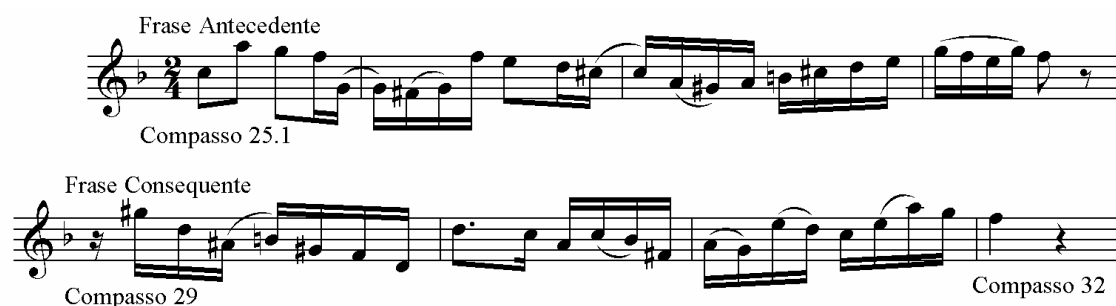


Figura 14 - Segundo período da seção B: compassos 25.1-32.

⁴⁵ Douglas M. Green, *Form in Tonal Music: an Introduction to Analysis* (Austin: Wadsworth, 1979), 40.

Frases	Antecedente	Conseqüente	Antecedente	Conseqüente
Compassos	17-21.1	21.1-25.1	25.1-28	29-32

Tabela 3: Frases da seção B.

A fragmentação da melodia pode parecer exagerada, porém corrobora o contraste com a seção A.⁴⁶ Ao lermos a melodia como intérpretes, podemos utilizar a idéia da frase fragmentada como meio de ressaltar o caráter rítmico e “saltitante” da seção B, porém sem nunca alterar a fluência do discurso. Entre os fragmentos ou membros de frase pode-se, por exemplo, ocorrer uma *cesura*, articulando-os de maneira ainda mais expressiva, como valorizar agogicamente o intervalo de sétima menor (Ré4-Mi3) entre os fragmentos 1 e 2 nos compassos 18-19. (Fig. 13). De modo semelhante à seção A, a seção B também apresenta a característica de frases sobrepostas, como a frase antecedente do primeiro período que sobrepõe-se à frase conseqüente no compasso 21.1 (Fig. 13). Estes aspectos das frases fragmentadas e sobrepostas (*sobreposição*) sugerem algumas possibilidades de interpretação e, sem a pretensão de estipular uma maneira única de tocar, reforçam a variação e improvisação típicas do Choro.

Abordar a seção B com uma idéia interpretativa característica, como o caráter rítmico e articulado em contraste com a linearidade da seção A, facilita a compreensão da obra como um todo, orientando inclusive os instrumentos acompanhadores. O pandeirista pode entender as células fragmentadas na melodia e articular também a “levada” no pandeiro, enquanto um violonista

⁴⁶ Na gravação de 1947, com Pixinguinha no saxofone tenor realizando uma voz contrapontística e Benedito Lacerda na flauta com a melodia principal, o contraste entre as seções é bastante evidenciado pela articulação: a seção A tocada quase toda em *legato* e a seção B com a valorização das notas curtas e figuras sincopadas.

pode elaborar seus contrapontos com mais segurança se perceber coerência no tratamento melódico.

Todas as seções possuem repetição, mas somente a seção B apresenta uma figura específica na preparação do *ritornello* (Fig. 15).



Fig. 15. Preparação para o *ritornello* da seção B: compasso 32.

Outro elemento relevante nesta seção é a figura melódica de um compasso que marca o início das duas frases principais (Fig. 16). Esta mesma figura, também aparece alterada no início do terceiro fragmento de frase no compasso 21 (Fig. 17). Por causa de sua reiteração, a figura pode ganhar destaque na performance e ser valorizada como um motivo unificador, como um recurso de ligação.

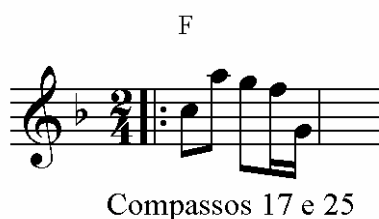


Fig. 16. Motivo recorrente na seção B: compassos 17 e 25.

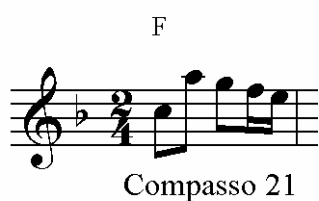


Fig. 17. Motivo recorrente alterado na seção B: compasso 21.

Compassos	17- 18	19	21.1	21.1-25.1	25.1-28	29-32
Períodos	Primeiro				Segundo	
Frases	Antecedente		Conseqüente		Antecedente	Conseqüente
Fragmentos de Frase	1	2	3	-	-	-
Tonalidades	FáM-Solm7	Dó7-FáM	FáM-Dó- FáM	FáM-Lá7- RéM	Ré7-Dó7- FáM	

Tabela 4: Divisão Formal e Plano Tonal Particular da seção B.

Seção C

“O samba fazia falar de si e ao mesmo tempo escutar sua voz, que trazia o corte (a sincopa) da crítica e da ironia.”⁴⁷

A principal característica da seção C é a elaboração melódica sincopada. O discurso se distancia ainda mais da seção A, com elementos rítmicos que inclusive dão margem à determinação de um caráter específico com figuras típicas do Samba. Por exemplo, o breque no compasso 39 (Fig. 18) e a seqüência de semicolcheias dos compassos 48-51 (Fig. 19).



Fig. 18. Figura Característica do Samba (breque): compassos 38-40.

⁴⁷ C.N. Matos, “O malandro no samba: de sinhô a Bezerra da Silva,” *Notas Musicais Cariocas*, ed. J.B.M.Vargem (Petrópolis: Vozes, 1986), 40.

A seqüência de semicolcheias dos compassos 48-51 (Fig. 19), que assim se destacam como tópicas, aludindo um instrumento percussivo tradicional do Samba, o agogô, por serem intercalados dois registros distintos (Lá3 e Si3; Lá4 e Si4). Esta figura rítmica é significativa, pois Pixinguinha não costumava utilizar uma instrumentação percussiva muito densa em seus arranjos, no entanto, estes instrumentos estão sugeridos pela própria melodia.




Lá4 e o Si4, executados também com a passagem mais rápida do ar, mas com a mudança de digitação como forma de temperar a afinação. Este fator diferencia a praticidade de execução na oitava superior, onde as respostas entre os intervalos de oitava tornam-se um pouco mais lentas⁴⁹, limitando as liberdades possíveis no registro médio. A flauta transversal, como outros instrumentos e a voz, possui propriedades físicas específicas que também influenciam as possibilidades e decisões interpretativas.

Ordem dos Harmônicos do Lá3 e Si3 na Flauta Transversal:

Lá3 – Lá4 – Mi5 – Lá5

Si3 – Si4 – Fá#5 – Si5

A seção C possui 32 compassos articulados em dois grandes períodos de 16 compassos (c. 33-48.1 e c. 48-64). No primeiro (c. 33-48.1) predominam

as figuras rítmicas sincopadas  que formam duas frases distintas. A primeira frase (antecedente) entre os compassos 33-36 com o material temático característico que irá unificar a seção, em RéM, e a segunda frase (conseqüente) entre os compassos 37-40, que cadencia para a dominante com sétima, desta forma destacando o breque (Fig. 18). A frase seguinte deste período (c. 41-48.1) apresenta um caráter conclusivo ao utilizar material das duas frases anteriores e, em vez de se concluir previsivelmente fechando os 16 compassos, sobrepõe-se à figura rítmica dos compassos 48-51 (Fig. 20).

⁴⁹ A extensão básica da flauta é de três oitavas (Dó3-Dó6). A agilidade na mudança de registro também depende da qualidade do instrumento, como do domínio técnico do instrumentista.

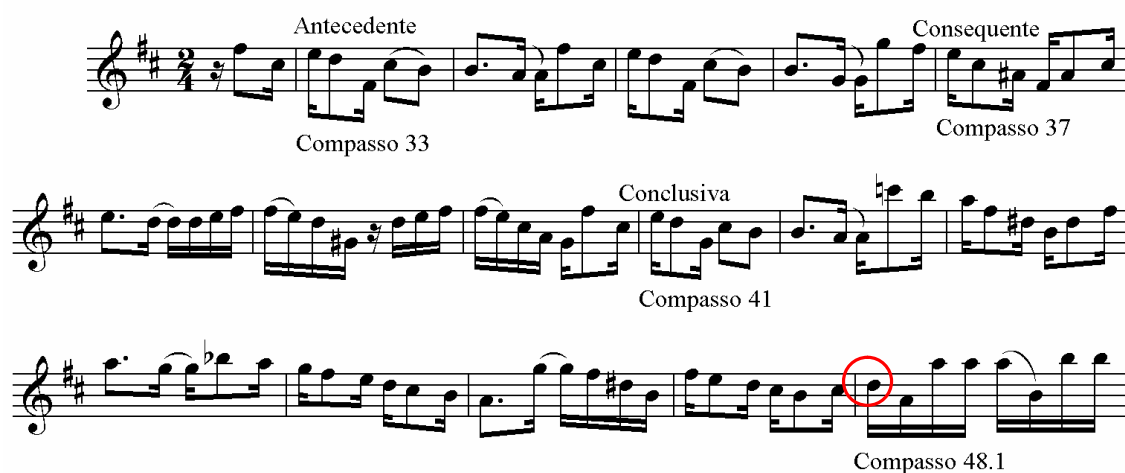


Fig. 20. Primeiro período da seção C: compassos 33-48.1.

Os últimos compassos podem ser descritos como um “esfacelamento” da figura característica com um breve retorno à linearidade melódica entre os compassos 52-56 e com a volta da temática sincopada inicial nos últimos 8 compassos (57-64) (Fig. 21). O segundo período da seção C pode também ser descrito como o aparecimento surpresa de uma “ponte” (figura característica dos compassos 48-51), uma breve figura de “desenvolvimento” na seqüência linear de semicolcheias (c. 52-56) e uma frase conclusiva (c. 57-64), que funciona como a “recapitulação” da frase inicial desta seção (Tabela 5).

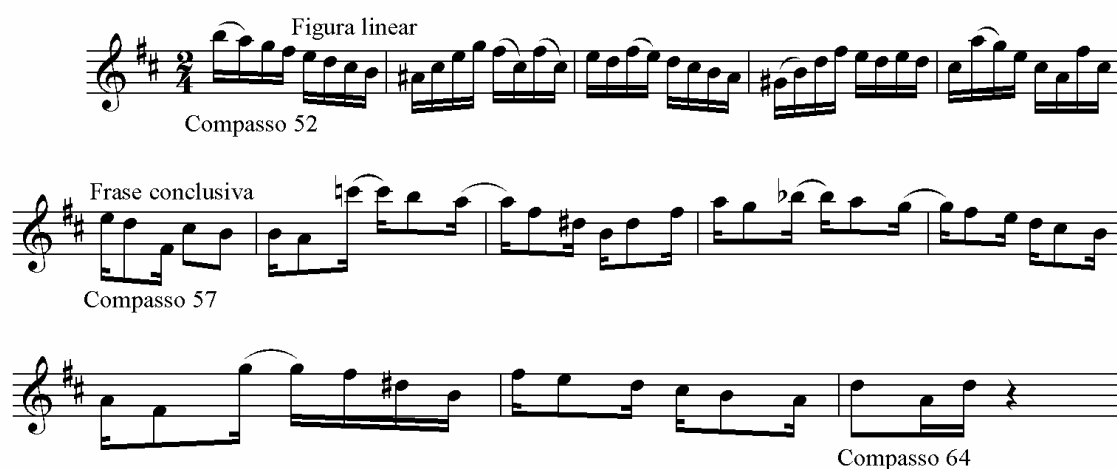


Fig. 21. Excerto do segundo período da seção C: compassos 52-64.

Compassos	33-36	37-40	41-48.1	48-51	52-56	57-64
Períodos	Primeiro			Segundo		
Frases	Antecedente	Conseqüente Breque	Conclusiva	"Ponte" Figura Característica	"Desenvolvimento"	Frase de "Recapitulação"
Tonalidades	RéM	Lá7	RéM - Mim - Lá7 - RéM	RéM	Mim-Lá7	RéM-Mim- Lá7-RéM

Tabela 5: Divisão Formal e Plano Tonal Particular da seção C.

A edição analisada inclui uma indicação de repetição no final da seção C. No entanto pode-se argumentar que como esta seção possui o dobro de duração das outras, ela não precisa ser necessariamente repetida. É justamente o que ocorre na primeira gravação do choro *Pagão* de 1947 com Pixinguinha e Benedito Lacerda, que tocam uma vez a seção C e retornam à seção A.

Sob alguns aspectos, o choro *Pagão* pode ser considerado uma obra de difícil execução para o flautista. O andamento rápido e com muitas figuras de curta duração, ora com um discurso linear ora sincopado, dificulta o equilíbrio entre o vigor da sonoridade e a clareza de articulação, aspectos que precisam ser monitorados pelo flautista no momento da performance, para que não se percam a fluidez e a coerência. A execução na oitava superior ainda dificulta a segurança de algumas passagens como a seqüência de notas Fá5, Mi5, Ré5,

Dó5 e Si4 nos compassos 5 e 6 ou passagens com as notas Sib5, Si5 e Dó6, por exemplo, nos compassos 2, 10, 22, 24, 42 e 58.

Apesar dos contrastes entre as seções e das figuras características que ressaltam um ou outro momento da obra, o choro *Pagão* é, de forma geral, virtuosístico e intenso. O flautista, como os outros músicos do grupo e, sem dúvida, o próprio público, podem vivenciar uma experiência de impacto e constante surpresa, proporcionada por idéias e cenários que se conectam com rapidez; mudanças bruscas de direção, como se alguém estivesse falando de um jeito que nem “desse tempo para respirar!”

Capítulo 3

CHOROS 2

A fama internacional que Villa-Lobos adquiriu como compositor exótico, colecionador de aventuras pela floresta e vindo de uma terra de selvagens antropófagos deve-se principalmente a um artigo publicado em 1924, no periódico parisiense *Intransigent*. A escritora Lucie Delarue Mardrus tornara-se amiga do compositor e viu em sua residência um exemplar do livro *Viagem ao Brasil*, do explorador Hans Staden.⁵⁰ No artigo de Madame Mardrus, Villa-Lobos aparecia como o próprio protagonista das aventuras de Hans Staden em pleno século XX. O embuste acabou funcionando como propaganda e os concertos seguintes foram de grande sucesso financeiro.⁵¹ Apesar desta divertida e controversa popularidade, Villa-Lobos era um músico urbano e sempre trabalhou nas grandes cidades. Assim, ao voltarmos nossa atenção às influências iniciais do compositor, podemos apontar que a sua experiência como *chorão* foi determinante.

O *Choros 2* faz parte de um ciclo de 14 obras iniciadas em 1920. A numeração do ciclo não corresponde à ordem cronológica de composição: *Choros 1, 2, 7, 3, 8, 10, 4, 5, 6, Choros bis, 11, 9, 12 e Introdução aos Choros*. Villa-Lobos se apropriou de elementos singulares da prática dos chorões do início do século XX e os transformou em matéria prima intrínseca nas suas

⁵⁰ O soldado alemão Hans Staden esteve no Brasil na metade do século XVI e narrou suas aventuras, em parte verdadeiras, em parte fictícias, no livro *Viagem ao Brasil*.

⁵¹ Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro* (Brasília: Ministério da Cultura, 1977), 63.

composições, de maneira mais sistemática no *Ciclo de Choros*. Nas palavras de Mário de Andrade:⁵²

*Os admiráveis Choros de Villa-Lobos, para conjuntos instrumentais de câmara, todos são verdadeiros mosaicos de constância e elementos melódicos brasileiros.*⁵³

Abordar uma obra musical com a intenção de interpretá-la apresenta algumas especificidades, como a de um trabalho criterioso que visa à compreensão do discurso musical e à resolução de problemas para a performance. Esta análise do *Choros 2* de Villa-Lobos organiza a abordagem do intérprete em duas partes, seguindo a proposta analítica de Jan LaRue, sistematizando os elementos musicais em gerais e particulares. Os aspectos gerais compreendem uma visão da composição como um todo, um enfoque macro, nas palavras de John Rink⁵⁴, o contorno musical. Os aspectos particulares, por sua vez, representam mais as estruturas específicas no interior de cada grande seção da obra, um enfoque micro, como as frases e os motivos. Para esta análise dos aspectos musicais particulares ainda foi sistematizada uma subdivisão, no intuito de abranger os problemas diretamente relacionados à performance:

- a) Seqüência de eventos musicais particulares;
- b) Dificuldades técnicas na flauta;
- c) *O gato e o canário*: a relação do clarinete e a flauta no *Choros 2*;

⁵² Villa-Lobos dedicou o *Choros 2* a Mário de Andrade.

⁵³ Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (São Paulo: Martins, 1972), 49.

⁵⁴ John Rink, ed., "Analysis and (or?) Performance," *Musical Performance: a Guide to Understanding* (Cambridge: CUP, 2002), 35-58.

Aspectos gerais

O *Choros 2* foi composto em 1924 originalmente para flauta transversal em Dó e clarinete em Lá. A obra possui um único movimento sem tonalidade definida, tem a duração aproximada de 2:37 minutos⁵⁵ e é articulado em diversos andamentos: *Pouco movido*.♩=88 (c. 1-9), *No mesmo movimento e muito ritmado* (c. 10-13), *Muito vagaroso*.♩=63 (c. 14-23), *Pouco movido*.♩=84 (c. 24-45), *Pouco meno* (c. 46-48), *Tempo Primo* (c. 49-51.2) e *Animando* (c. 51.3-54). Estas mudanças de andamento indicadas na partitura são acompanhadas de outras expressões de andamento como *Rall.* (c. 13.3 e 20.2), *Muito rall.* (c. 23) e *Pouco rall.* (c. 45.2). Na elaboração da interpretação de um trecho musical curto como o *Choros 2*, estas variações de andamento podem ser visualizadas como uma linha de condução, orientando a construção da imagem de um “mapa” geral da peça. Com base nos andamentos indicados na partitura a análise está estruturada em 4 seções: Seção 1- *Pouco movido* (c. 1-13.3.1); Seção 2- *Muito vagaroso* (c. 13.3.2-23); Seção 3- *Pouco movido* (c. 24-49.1); Seção 4- *Tempo Primo* (c. 49.2-54).

O *Choros 2* apresenta uma estrutura harmônica geral de referência tonal, com sobreposição de tonalidades e alguns eventos dissonantes dispostos em seqüência. O compositor Lorenzo Fernandez explica um procedimento de Villa-Lobos, que “invariavelmente constrói acordes de tônica e

⁵⁵ Tempo de duração com base na interpretação de Antonio Carlos Carrasqueira (flauta) e Paulo Sérgio Santos (clarinete) no CD *A Obra de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos* (ABM Digital, s/d. Compact Disc).

dominante com tons agregados e apojeturas sem resolução”⁵⁶, desta maneira gerando um discurso caracterizado por sonoridades combinadas e sobrepostas, incomuns ao vocabulário tonal. Lisa Peppercorn⁵⁷ ressalta o interesse de Villa-Lobos em explorar a cor, o timbre e o som, priorizando estes elementos no lugar da estrutura harmônica, que encarava mais como uma consequência inevitável.

Seção Pouco movido

Com caráter introdutório, esta seção é formada por elementos de curta duração - semicolcheias, colcheias pontuadas, apogiatras duplas e triplas - acentuados, em *staccato* e *rinforzando*. A polifonia entre a flauta e o clarinete sugere um intenso e insistente diálogo em forma de *desafio*⁵⁸ e provocação, com a reiteração de gestos curtos e acentuados, sincronizados ou alternados. O caráter *scherzo* desta seção é evidente desde o primeiro compasso com a repetição em *ostinato* das semicolcheias da flauta (Sol4-Dó4-Fá4-Si4) e do clarinete (Mib4-Ré4-Dó#4-Dó4 de efeito) ornamentadas pelas apogiatras, o que resulta em dois caminhos melódicos distintos, a flauta “para frente” em saltos intervalares e o clarinete “descendente” em cromatismo, além de uma sobreposição de tonalidades, com a sugestão de DóM na flauta e LábM no clarinete (Fig. 22).

⁵⁶ Lúcia S. Barrenechea e Cristina C. Gerling, “Villa-Lobos e Chopin, o Diálogo Musical das Nacionalidades,” *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5*, ed. Cristina C. Gerling (Porto Alegre: UFRGS, 2000), 43.

⁵⁷ Ibid., 42.

⁵⁸ Desafio ao modo dos *violeiros*, que se enfrentam disputando a capacidade de improviso e a presença de espírito.

Pouco movido ♩ = 88

Flauta

Clarinete em Lá

mf *mf* *rf* > *rf* > *rf* > *rf* > *rf* >

(muito ritmado e bem marcado)

p *mf* *rf* > *rf* > *rf* > *rf* > *rf* >

Fig. 22. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compassos 1-3 (Caráter *scherzo* corroborado pelas semicolcheias, colcheias pontuadas, apogiaturas, *staccato* e *rinforzando*).

No compasso 10 o clarinete antecipa a figura característica do *baixo brejeiro* (Fig. 23) que se revela como elemento unificador da composição. Esta figura aparece novamente variada no compasso 22 (Seção 2 *Muito vagaroso*) (Fig. 24) e finalmente na Seção 3 (*Pouco movido*), como um elemento musical típico do Choro (Fig. 25).

2 No mesmo movimento e muito ritmado

9

9

f

Fig. 23. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compasso 10 (antecipação do *baixo brejeiro*).



Fig. 24. Excerto da seção *Muito vagaroso* do Choros 2: compasso 22 (variação do *baixo brejeiro*).

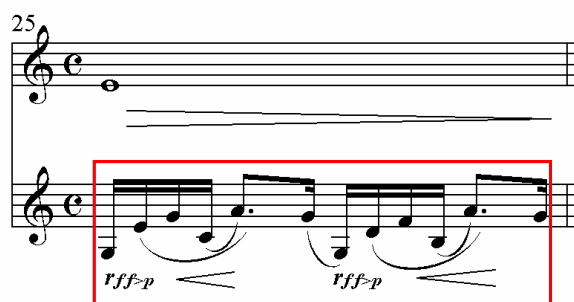


Fig. 25. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compasso 25 (figura final do *baixo brejeiro*).

A antecipação do *baixo brejeiro* também marca o início de um curto período de transição com quatro compassos (c. 10-13.4), como uma ponte para a seção seguinte (*Muito vagaroso*).

O clarinete conclui a figura do *baixo brejeiro* no compasso 13.4 com a nota de chegada (Sol#2 de efeito), a flauta anuncia a seção seguinte com uma figura anacrústica no compasso 13.3.2 (Lá3) (Fig. 26) e continua em andamento mais lento e em solo, a principal característica do *Muito vagaroso*.

12

Rall. **Muito vagaroso** ♩ = 63

Flauta: figura anacrústica anunciando o *Muito vagaroso*

Clarinete: fim do *baixo brejeiro*

Fig. 26. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compassos 12-14 (figura anacrústica da flauta anunciando o *Muito vagaroso* e fim do *baixo brejeiro* do clarinete).

Seção *Muito vagaroso*

Em oposição ao início de figuras rítmicas marcadas e acentuadas, o trecho que vai do compasso 13.3.2 ao 24 é *Muito vagaroso*, segundo notação do compositor, e tem como característica dominante um solo de flauta em forma de improviso na tonalidade de RébM, com breves intervenções do clarinete. Nas intervenções, o clarinete cita um fragmento do compasso 10 e continua, dessa forma, a antecipar o *baixo brejeiro* (Fig. 27).

mf

Fig. 27. Excerto da seção *Muito vagaroso* do Choros 2: compassos 17-18 (citação do compasso 10 - antecipação do *baixo brejeiro*).

Esta seção sugere um caráter *lírico*, expressão emprestada da terminologia operística no sentido mais direto, com o objetivo de estruturar analiticamente a performance. Apesar de uma escrita tipicamente instrumental,

o lirismo da flauta é corroborado pelo relaxamento métrico e inflexões do gesto musical ao modo das inflexões da voz cantada (Fig. 28). O conceito de gesto musical utilizado é a de um “gesto mental” que caracteriza uma maneira simbólica de abstração.⁵⁹ Neste exemplo, a inflexão do gesto musical significa as mudanças rápidas de registro da flauta ao modo das inflexões típicas do canto.

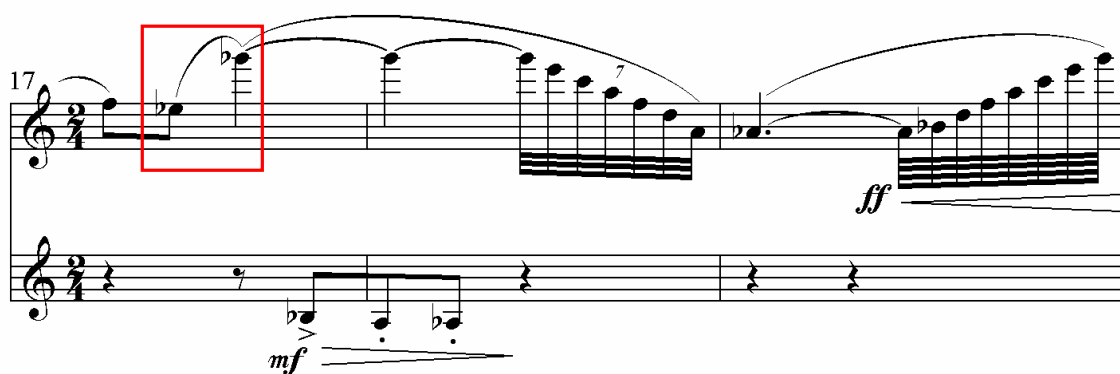


Fig. 28. Excerto da seção *Muito vagaroso* do Choros 2: compassos 17-19 (mudança rápida de registro na flauta ao modo das inflexões do canto).

A princípio esta é uma significação forjada exclusivamente no plano da interpretação, visto que as melodias folclóricas estão muito mais presentes em Villa-Lobos do que uma herança melódica operística.⁶⁰ Até podemos ir mais longe e sugerir que as inflexões desta seção são como os elementos de uma cantiga de ninar brasileira. A linha melódica da flauta como uma voz melancólica e nostálgica da música portuguesa e as intervenções graves do clarinete como assombrações provenientes das lendas africanas. Esta

⁵⁹ Marília Laboissière, *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética* (São Paulo: Annablume, 2007), 90.

⁶⁰ Lúcia S. Barrenechea e Cristina C. Gerling, “Villa-Lobos e Chopin, o Diálogo Musical das Nacionalidades,” *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5*, ed. Cristina C. Gerling (Porto Alegre: UFRGS, 2000), 32.

característica tenebrosa da canção de ninar brasileira foi explicada por Flávio Apro como “uma confluência das culturas portuguesa e africana”.⁶¹

Seção Pouco movido

Esta seção pode ser entendida como o centro da composição, para onde convergem todas as figuras do Choro. É também o trecho mais longo da obra sem alteração de andamento notada na partitura, com o *Pouco movido* indicado no compasso 24 até o *Pouco rall.* indicado no compasso 45.2 e *Pouco meno* no compasso 46. Porém, isto não quer dizer que a seção terá um caráter mais rígido. A estabilidade do pulso corrobora o caráter *chorão* desta seção e a experiência dos intérpretes com o repertório do Choro possibilita uma idéia mais apurada de que maneira as liberdades intrínsecas ao estilo podem ser equilibradas à regularidade de andamento. A seção ainda prossegue até a resolução da frase da flauta no compasso 49.1.

O “choro” desta seção central possui três elementos essenciais:

1- A figura do *baixo brejeiro*, apresentada pelo clarinete no compasso 25 em LáM (Fig. 29) e pela flauta no compasso 39 em LáM (Fig. 30), é predominante e continua como um *ostinato* até a seção *Tempo Primo*.



Fig. 29. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (figura do *baixo brejeiro* no clarinete): compasso 25.

⁶¹ Flávio Apro, “Interpretação Musical: um Universo (ainda) em Construção,” *Performance e Interpretação Musical: uma Prática Interdisciplinar*, ed. Sonia Albano de Lima (São Paulo: Musa Editora, 2006), 33.

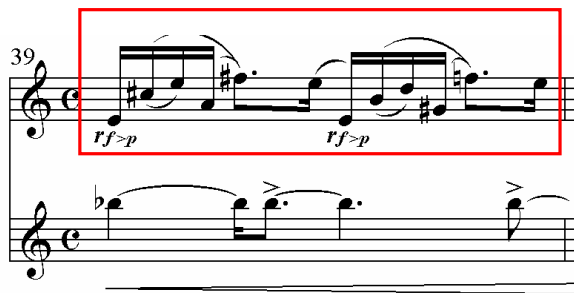


Fig. 30. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (figura do *baixo brejeiro* na flauta): compasso 39.

2- O *Tema A* em Lá, exposto somente pela flauta nos compassos 31-33 (Fig. 31).



Fig. 31. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (*Tema A* na flauta): compassos 31-33.

3- O *Tema B*, exposto pelo clarinete em Solm nos compassos 39-41 (Figura 32) e pela flauta em Ré m nos compassos 46-48 (Figura 33).

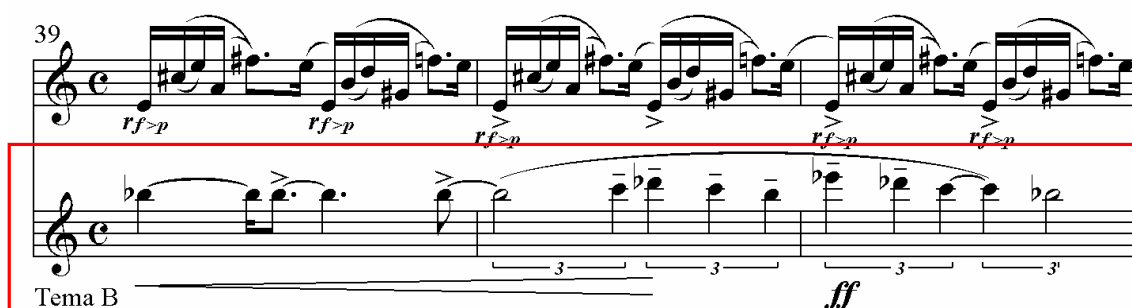


Fig. 32. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (*Tema B* no clarinete): compassos 39-41.

Tema B
Pouco meno

46

(sempre forte e bem tenso na flauta)

fff-p *fff-p* *fff-p* *fff-p* *fff-p* *fff-p*

Fig. 33. Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (*Tema B* na flauta): compassos 46-48.

A harmonia caracterizada por tonalidades sobrepostas é evidente na apresentação dos dois temas desta seção *Pouco movido*. O *Tema A* na flauta (c.31) em Lám sobreposto ao *baixo brejeiro* no clarinete em DóM, o *Tema B* no clarinete (c.39) em Solm sobreposto ao *baixo brejeiro* na flauta em LÁM e o *Tema B* na flauta (c.46) em Rém sobreposto ao *baixo brejeiro* em LÁM.

Seção Tempo Primo

A mudança de andamento no compasso 49 para *Tempo Primo* e o aparecimento de novo material na flauta após concluir o *Tema B* é o ponto de partida desta última seção da obra (Fig. 34). A interrupção da figura do baixo no compasso 50.4 (Fig. 35) coincide com o aumento da expectativa, ressaltada pela aceleração do andamento (*Animando*) e pelas novas figuras da flauta, no registro agudo e com retorno ao ritmo acentuado, e do clarinete, que mantém um trinado no registro grave. Todos estes elementos contrastantes culminam no Ré6 da flauta, para chegar ao último compasso num desfecho inesperado, com os dois instrumentos em *pianissimo* e em intervalo de quarta justa.

Fig. 34. Excerto da seção *Tempo Primo* do Choros 2 (novo material temático na flauta): compassos 48-49.

Fig. 35. Excerto da seção *Tempo Primo* do Choros 2 (fim do *baixo brejeiro*): compassos 50-51.

CHOROS 2	<i>Pouco movido</i>	<i>Muito vagaroso</i>	<i>Pouco movido</i>	<i>Tempo Primo</i>
Compassos	1 – 13.3.1	13.3.2 – 23	24 – 49.1	49.2 – 54
Principais andamentos	Pouco movido ♩=88 No mesmo movimento e muito ritmado	Muito vagaroso ♩=63 A tempo	Pouco movido ♩=84 Pouco meno	Tempo Primo c. ♩=88 Animando
Principais características	Seção de caráter introdutório com elementos rítmicos curtos, acentuados, em <i>rinforzando</i> e em <i>staccato</i> .	Solo de flauta em forma de improviso, com breves intervenções do clarinete.	Seção central estruturada com elementos típicos do Choro. Três figuras principais: baixo brejeiro, Tema A e Tema B.	Retorno ao ritmo acentuado, aceleração do andamento e contraste entre os instrumentos.

Tabela 6 - Aspectos gerais do *Choros 2* de Heitor Villa-Lobos.

Aspectos Particulares

Através de uma abordagem analítica com ênfase nos aspectos particulares o intérprete pode focar sua atenção sobre os elementos musicais diretamente ligados a uma seção ou gesto específicos, como uma continuação do estudo anterior e um aprofundamento da relação com a obra. Zélia Chueke⁶² identifica três estágios de escuta na elaboração de uma performance. Relacionando esta sistematização com a presente análise do *Choros 2*, a observação dos aspectos gerais compreende um Primeiro Estágio da Escuta, explicado pela autora como uma escuta interior ou a definição de um “objetivo musical” que irá guiar a preparação da performance. A observação dos aspectos particulares compreende um Segundo e Terceiro Estágio de Escuta do intérprete, que passa então às conexões entre o que ouviu interiormente e o que ouve ao tocar seu instrumento, em questões de técnica de execução e da performance propriamente dita.

Este segundo estágio envolve o estudo prático, com um processo de repetição e comparação de trechos específicos da obra; são observados elementos particulares constituintes do discurso musical relacionando-os com aspectos técnicos específicos do instrumento. O *Choros 2*, enquanto uma composição camerística para flauta e clarinete, ainda apresenta especificidades exclusivas da música em conjunto, com uma série de elementos identificáveis a partir da relação entre as duas vozes.

A análise dos aspectos particulares no *Choros 2* será organizada em três itens:

⁶² Zélia Chueke, “Estágios de Escuta durante a Preparação e a Execução pianística na Visão de seis Pianistas de nosso Tempo,” *Performance Musical e suas Interfaces*, ed. Sonya Ray (Goiânia: Vieira, 2005), 115-143.

1. Seqüência de eventos musicais particulares;
2. Dificuldades técnicas na flauta;
3. O gato e o canário: a relação do clarinete e a flauta no *Choros 2*;

Seqüência de eventos musicais particulares

Com base na estruturação realizada na análise dos aspectos gerais, onde a obra foi dividida em quatro seções (*Pouco movido – Muito vagaroso – Pouco movido – Tempo Primo*), os eventos musicais particulares são subdivisões ou articulações do discurso no interior de cada seção, como as frases e os motivos. Compreendemos as seções como os cenários principais criados pelo compositor, que podem guiar os intérpretes na construção de sua performance.

Seção *Pouco movido*

Nos cinco primeiros compassos ouvem-se duas frases distintas com características específicas recorrentes até o final da composição. A primeira frase (c. 1-3.1) é caracterizada pelo *desafio* implícito na escrita contrapontística a duas vozes e pela tópica *brejeiro* no compasso 2.1 e 2.2 do clarinete (Fig. 36).

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Clarinete em Lá (Clarinet in A). The Flute part is written in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking 'Pouco movido' and a metronome mark of 88. The Clarinet part is written in bass clef, 3/4 time. A red box highlights measures 2.1 and 2.2 of the Clarinet part, which contain the 'brejeiro' motif. Dynamics include *mf*, *p*, and *rf*. The Flute part has dynamics *mf* and *rf*. The Clarinet part has dynamics *p* and *mf*. The Flute part has a marking '(muito ritmado e bem marcado)'.

Fig. 36. Tópica *brejeiro* no clarinete: compassos 1-3.

Esta figura de retórica é corroborada pela ornamentação na cabeça do compasso 2.1, uma apoiatura dupla que ressalta a pausa de semicolcheia, elemento principal do deslocamento do discurso.

A segunda frase (c. 3.2-5.3) é sincopada pelas figuras rítmicas e pelos acentos, atributo tradicional da música brasileira que permanece por todas as seções da obra. O emprego reiterado dos acentos a partir do compasso 3.2 sugere uma intenção *stravinskyana* de Villa-Lobos, com notas repetidas e acentuação deslocada ao modo de “dança ritualística” (Fig. 37). Vale a pena mencionar que o ano de composição do *Choros 2* (1924) coincide com o ano da primeira audição de Villa-Lobos da *Sagração da Primavera*, onde este recurso é extensamente explorado (Fig. 38). Nas palavras de Manuel Bandeira (1924), o próprio Villa-Lobos confessa a impressão que teve ao ouvir pela primeira vez a *Sagração da Primavera* em um concerto sinfônico em Paris:

*Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical de sua vida. Mas se o ambiente artístico de Paris não afeta em essência sua arte, influi por outro lado sobre ela com incalculáveis benefícios em efeitos morais e sociais.*⁶³

Villa-Lobos partiu para Paris em 30 de junho de 1923, retornando ao Rio de Janeiro pouco mais de um ano depois. Pesquisando as obras compostas nos anos seguintes ao retorno desta primeira viagem à Europa, a partir de 1924, verifica-se a influência daquela noite no compositor de 37 anos. Neste sentido, o maestro Gil Jardim⁶⁴ aponta o *Choros 7*, *Choros 8* e *Rudepoema*

⁶³ Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro* (Brasília: Ministério da Cultura, 1977), 65.

⁶⁴ Gil Jardim, *O Estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na Obra do Compositor* (São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005), 59.

como exemplos concretos das correspondências Villa-Lobos – Stravinsky, encontrando correlações no *Sacre du Printemps* e *Histoire du Soldat*.

No entanto, estas relações entre os dois compositores não estão restritas às obras compostas após 1924. Gil Jardim também assinala semelhanças entre a *Sagração da Primavera* de 1913 com o *Uirapuru* de 1917 e com a *Dança dos Mosquitos* de 1922. Além disso, a acentuação deslocada, exemplificada nos compassos 3 e 4 do *Choros 2*, já havia sido explorada por Villa-Lobos em obras anteriores, como a *Dança Característica Africana* – *Kankikis* de 1914.

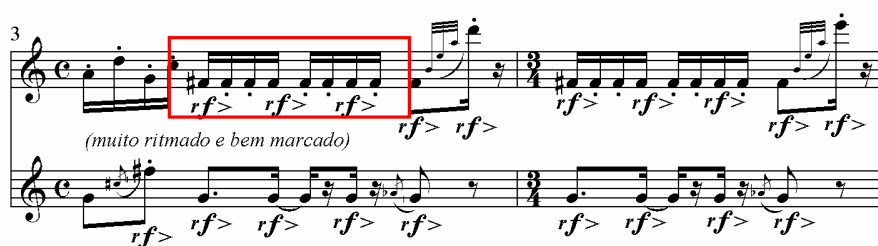


Fig. 37. Notas repetidas e acentuação deslocada na seção *Pouco movido*: compassos 3-4.

The image shows a musical score for Igor Stravinsky's 'Dança das Adolescentes'. The score is for measures 18, 19, and 20. The instruments listed are Fag. (1, 2), C. Fag. (1), Cor. in Fa (5, 6, 7, 8), Vl. I, Vle., Vc., and Cb. A red box highlights measures 19 and 20 in the Fag. and C. Fag. parts, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vl. I, Vle., Vc., and Cb. parts show a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings like 'p sub.' and 'f'.

Fig. 38. Excerto da *Sagração da Primavera* (acentuação deslocada) - *Dança das Adolescentes* de Igor Stravinsky.

Uma possível contextualização histórica é considerar, por exemplo, com que tipos de manifestações artísticas Villa-Lobos entrara em contato até o período de composição do *Choros 2*, ou o que ele já havia composto até aquele período. Já é um fato indiscutível na historiografia musical que os compositores se alimentam das épocas precedentes ou então são influenciados por eventos contemporâneos, artísticos ou não. Procurar associações desta natureza na elaboração de uma interpretação também pode guiar algumas decisões e deixar as intenções, pelo menos do intérprete, mais evidentes para o público de uma performance. Marília Laboissière dá ao ato interpretativo a responsabilidade de levar até o receptor uma experiência

estética e sensível e, neste contexto, “conhecimento histórico é sempre um dos parâmetros para conferir certa fidelidade ao estilo e à estética...”.⁶⁵

No compasso 5.3 a flauta inicia uma frase de caráter solo, realizando um grande arco do Fá3 ao Lá5 e retornando ao Lá3 no compasso 9, como uma antecipação do lirismo da seção *Muito vagaroso*, enquanto o clarinete contrasta com figuras de caráter rítmico no registro grave. Do compasso 10 ao 13.4, o clarinete antecipa a figura do *baixo brejeiro* e a flauta reitera um padrão rítmico-melódico com base em figuras sincopadas em intervalo de quinta justa (Láb3-Mib4), caracterizando um curto período de transição (Fig. 39).

10 No mesmo movimento e muito ritmado

Flauta: padrão rítmico-melódico sincopado em quinta justas

f Clarinete: antecipação do *baixo brejeiro*

Rall. 14 Muito vagaroso ♩ = 63

Fig. 39. Excerto da seção *Pouco movido* (transição para a seção *Muito vagaroso*) do Choros 2: compassos 10-14.

⁶⁵ Marília Laboissière, *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética* (São Paulo: Annablume, 2007), 88.

Seção Muito vagaroso

A principal característica desta seção é o *improviso lírico* quase solo da flauta (c. 13.3.2-21) e uma cadência com longos arcos melódicos com duas curtas intervenções do clarinete. A indicação metronômica mais lenta ($\text{♩}=63$), a expressão de andamento *Muito vagaroso* e a expressão “*mole*” na quiáltera do compasso 15.2 (Fig. 40), sugerem um caráter “*quasi a piacere*”, onde o flautista pode explorar a variação tímbrica e realizar com calma os contrastes dinâmicos (Fig. 41).

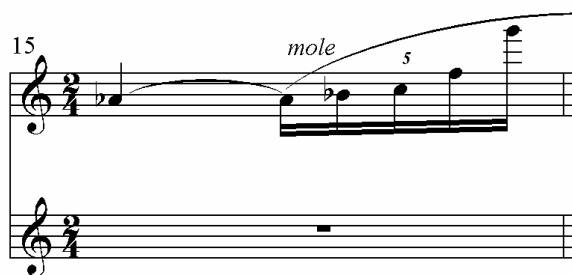


Fig. 40 Excerto da seção *Muito vagaroso* (expressão “*mole*”): compasso 15.

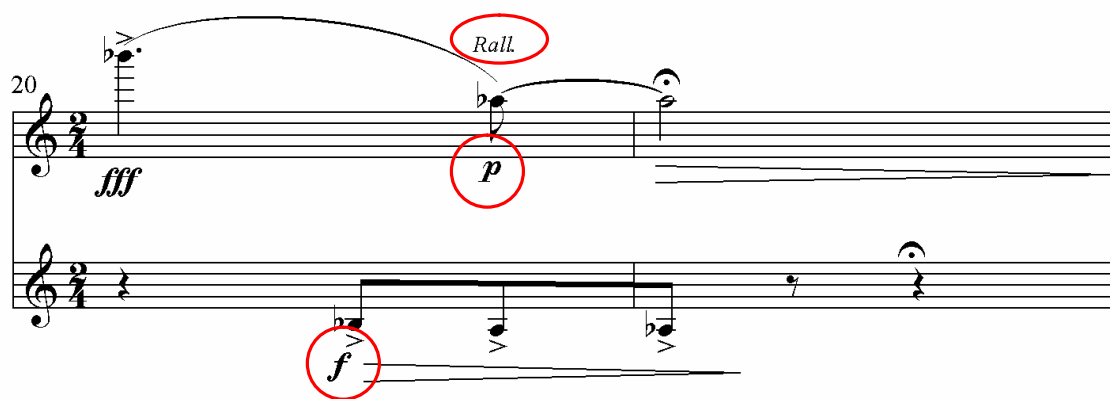


Fig. 41. Excerto da seção *Muito vagaroso* (contraste de dinâmicas e rall.): compassos 20-21.

O *improviso* da flauta e as intervenções do clarinete terminam no compasso 21 em *rallentando* (Fig. 41). Os dois compassos seguintes em a

Tempo sugerem uma frase de ligação para a próxima seção da obra. A flauta com um gesto linear de figuras rítmicas progressivamente mais curtas (aceleração agógica), em escala descendente, articulação *legato* e indicação de *expressivo*, o que consiste numa variação dos compassos introdutórios da obra 1-3.1. O clarinete com um gesto sincopado e acompanhado da expressão escrita “*violento e ritmado*” (variação do *baixo brejeiro*) (Fig. 42 e 43).

Compassos introdutórios da obra

Pouco movido ♩ = 88

Flauta

mf *mf* *rf>rf>rf>* *rf>rf>* (muito ritmado e bem marcado)

Clarinete em Lá

p *mf* *rf>rf>* *rf>rf>*

Fig. 42. Excerto da seção *Pouco movido* (flauta: compassos introdutórios da obra): compassos 1-3.

a Tempo *Muito rall.*

22 *expressivo* 23

Flauta: variação dos compassos introdutórios da obra 1-3.1

f *violento e ritmado* 3 6 *rf>*

Clarinete: variação do *baixo brejeiro*

Fig. 43. Excerto da seção *Muito vagaroso* (frase de ligação: flauta-variação dos compassos introdutórios da obra e clarinete-variação do *baixo brejeiro*): compassos 22-23.

A seção *Muito vagaroso* termina no compasso 24 com a nota de chegada na flauta (Mi3) sobreposta com o *baixo brejeiro* do clarinete, que caracteriza o choro da seção seguinte (Fig. 44).

23 *Muito rall.*

Flauta: final da seção *Muito vagaroso*
Pouco movido ♩ = 84

rf >

fff *rff-p* < *rff-p* <

Clarinete: início do choro (*baixo brejeiro*)

Fig. 44. Excerto da seção *Muito vagaroso-Pouco movido* (sobreposição das seções: nota de chegada da flauta Mi3 e início do choro no clarinete): compassos 23-25.

Seção *Pouco Movido*

O “choro” inicia com a exposição da figura do *baixo brejeiro* pelo clarinete no compasso 25. A flauta finaliza a cadência neste mesmo compasso e só retorna no compasso 31 com a figura do Tema A. O *baixo brejeiro* é mantido durante toda seção, com a sua execução alternando entre os dois instrumentos e segue até o compasso 50, onde se transforma no trinado conclusivo do clarinete. Sobre a base rítmica do baixo são desenhados dois temas distintos de três compassos, o Tema A exposto pela flauta em Lá m (c. 31-33) e o Tema B pelo clarinete, em Sol m (c. 39-41), reexposto pela flauta, em forma de variação, uma quarta justa abaixo em Ré m (c. 46-48).

A figura do baixo evidencia-se no solo de clarinete e simultaneamente prepara a entrada do novo material temático na flauta (Tema A), uma seqüência de semínimas impulsionadas por apojeturas de décima (Fig. 45).

Fig. 45. Excerto da seção *Pouco movido* (Figura do *baixo brejeiro* e *Tema A*): compassos 28-33.

O Tema B, um grande arco lamentoso e sincopado, é também preparado pelo baixo, agora pela variação de seu *design* e pela linha da flauta, que pontua o fim do Tema A com uma figura característica do “rufo”, sugerido no compasso 38 pela quiáltera de 14 fusas descendentes (Fig. 46).

Fig. 46. Preparação do Tema B na seção *Pouco movido* (Figura Característica do *Rufo* e *Tema B*): compassos 38-41.

De acordo com a sistematização de Jan LaRue, o caráter de choro da seção *Pouco movido*, em conjunto com as três idéias principais (*Baixo brejeiro*, *Tema A* e *Tema B*) são a base da grande estrutura, ou seja, os aspectos gerais da análise. Ao detalharmos os componentes do *baixo brejeiro* e dos temas, como eles se conectam ou como se diferenciam, estamos falando da micro estrutura, dos aspectos particulares da análise. Por exemplo, a diferença entre os materiais temáticos A, apresentado somente pela flauta e de caráter *giocosos* corroborado pelas apojeturas de décima e B, apresentado pelos dois instrumentos e de caráter *cantabile* corroborado pela frase em graus conjuntos e articulação *portato* é um detalhe particular, no interior da grande estrutura. Porém, estes detalhes não podem atrapalhar o sentido de direção e fluidez do intérprete na hora da performance. Em outras palavras, o intérprete localiza uma estrutura menor no interior do discurso musical e “sabe para onde ir”, pois a compreensão da grande estrutura é justificada pelos elementos musicais particulares.

Seção Tempo Primo

O início da seção *Tempo Primo* coincide com o fim da reexposição do *Tema B* na flauta e a indicação de retorno ao andamento inicial (*Tempo Primo*). O clarinete passa por este momento na realização ininterrupta do baixo brejeiro, acelerando o andamento no compasso 49.1, enquanto a flauta, ainda no final da frase anterior com a nota Ré4, confirma o *Tempo Primo* no compasso 49.2, esboçando as características de um CODA com novo material temático (Fig. 47).

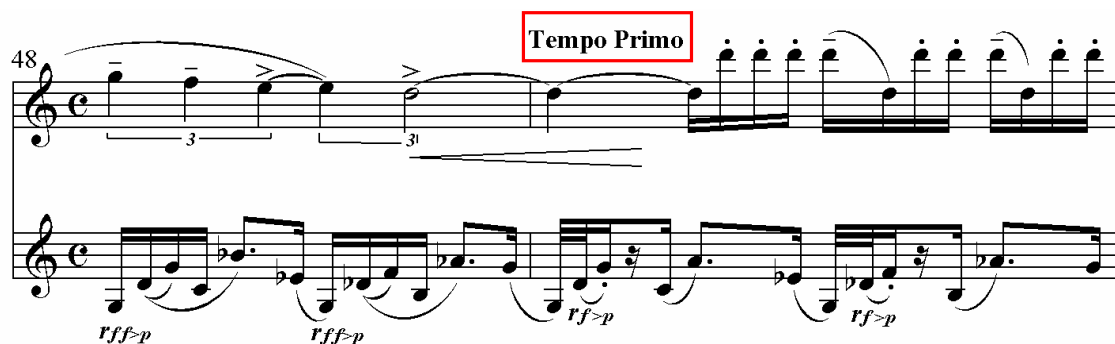


Fig. 47 Excerto da seção *Tempo Primo* (Transição entre as seções *Pouco movido* e *Tempo Primo*: novo material temático na flauta e *baixo brejeiro* no clarinete): compassos 48-49.


A indicação de *Animando* no compasso 51.3, a seqüência ascendente de semicolcheias em *staccato* até o Ré6 na flauta e os trinados no clarinete compõem um último gesto de tensão da obra e preparam a surpresa do desfecho: um repouso tranqüilo das duas vozes em registro médio, em *pianissimo*, estáticas na *fermata* (Fig. 48).

This musical score shows measures 51 through 54. The top staff is for the flute, starting with a series of staccato sixteenth notes (semicolcheias) ascending, marked with *fff* and *ff*. The bottom staff is for the bassoon, featuring a series of staccato eighth notes (semicolcheias) ascending, marked with *f* and *ff*. A red box labeled "Animando" is placed above the flute staff. In measure 54, the flute and bassoon parts are marked with *p* and *pp* respectively, indicating a transition to a quiet, static state.

Fig. 48. Excerto da seção *Tempo Primo* (último gesto de tensão e desfecho): compassos 51-54.

Dificuldades técnicas na flauta

A identificação dos aspectos particulares pode ocorrer no momento do estudo prático da obra, ou seja, no momento da resolução das especificidades técnicas do instrumento, em como tocar esta ou aquela passagem. Por se tratar de elementos musicais de caráter mais específico, como uma figura de retórica em particular ou uma breve citação musical, eles acabam se evidenciando somente após algumas leituras da partitura. O estudo de uma nova obra significa muitas vezes uma série de novos desafios técnicos para o intérprete, que dependerá de seus próprios recursos para resolvê-los. Esta habilidade de “resolver problemas” foi explicada por Robert J. Sternberg⁶⁶ como estratégias mentais utilizadas para encontrar soluções, denominadas de *heurísticas*. Como atalhos mentais, estratégias cognitivas informais, intuitivas e especulativas que podem levar a uma solução eficaz. A cada fase de reconhecimento dos elementos musicais associam-se naturalmente as decisões técnicas, adaptando o gesto ao produto sonoro desejado.

Do ponto de vista do flautista, o *Choros 2* apresenta diversas dificuldades técnicas, destacando as cinco passagens em arpejos e escalas de quiálteras, fusas e semifusas (c. 8.3, 18.2, 19.2, 38.4 e 51.2) (Fig. 49) e a emissão do Ré6 durante quase cinco pulsações em andamento um pouco mais rápido que o *Tempo Primo* (c. =88). O Ré6 é uma altura considerada limítrofe na extensão básica de três oitavas (Dó3-Dó6) da flauta transversal e pode variar com muita frequência de um instrumento para outro, de instrumentistas ou simplesmente depender das condições de resistência física.

⁶⁶ Robert J. Sternberg, “Resolução de Problemas e Criatividade,” *Psicologia cognitiva* (Porto Alegre: Artes Médicas, 2000), 305-338.

Compasso 8

Compasso 18

Compasso 19

Compasso 38

Rufo

Compasso 51

Animando

f

ff

rff

f cresc. espressivo

14

5

Fig. 49. Passagens em arpejos e escalas de quíalteras, fusas e semifusas no *Choros 2*: compassos 8.3, 18.2, 19.2, 38.4 e 51.2.

As cinco passagens em arpejos e escalas de quíalteras, fusas e semifusas estão distribuídas pelas quatro seções da obra, sendo duas na seção *Muito vagaroso*. Este aspecto unifica a composição no sentido de caracterizar a linha da flauta como uma voz de eloquência virtuosística e coerente com o discurso provocativo e desafiador típico do Choro.

Após o estudo cuidadoso e repetitivo da seqüência de notas, o intérprete desenvolve um tipo de automatismo na técnica, no exemplo do flautista, um reflexo mecânico no controle do ar, língua e digitação. No *Choros 2*, o flautista

aproveita esta experiência e automação técnica para realizar passagens como a do compasso 19, com um arpejo ascendente de oito semifusas em meia pulsação (Fig. 50).

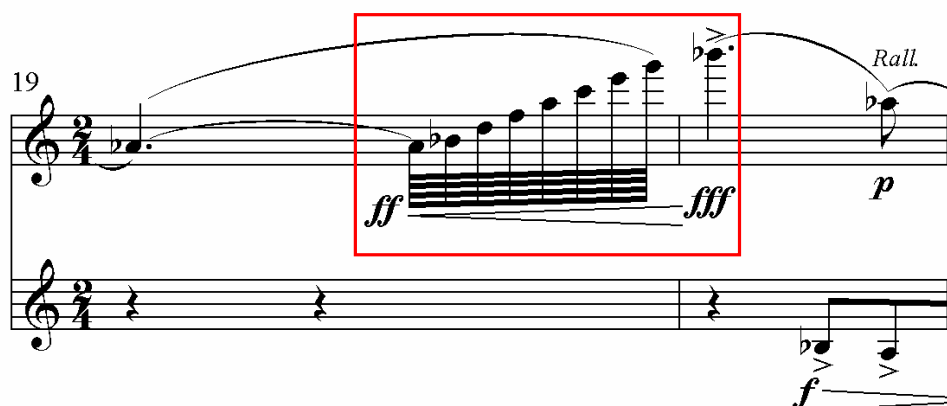


Fig. 50 Exemplo de passagem de difícil execução (arpejo de 8 semifusas): compassos 19-20.

Como a mecânica desta passagem já foi apreendida através do estudo e repetição, o flautista pode se concentrar na primeira e na última nota da quiáltera, como um “atalho cognitivo” para a execução. Outros exemplos do emprego de heurísticas na resolução de uma passagem no *Choros 2* são os compassos 3.4 e 4.3 (Fig. 51).

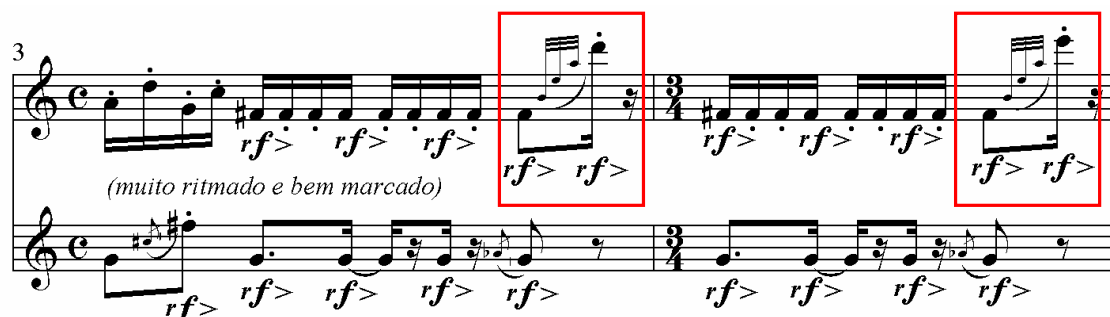


Fig. 51. Exemplo de passagem de difícil execução (apojeturas): compassos 3-4.

As apojeturas triplas podem ser resolvidas, por exemplo, com o flautista apoiando o Fá3 colcheia e se concentrando na primeira nota do ornamento (Si3). Estes exemplos de resoluções técnicas não são normativos e sim opções dentre tantas outras que o flautista pode se utilizar.

O gato e o canário⁶⁷: a relação do clarinete e a flauta

Quanto à prática de música em conjunto, o *Choros 2* apresenta diversos pontos de tensão rítmica, como as variações de andamento indicadas na partitura (*Rall.* c. 3.3 e 20.2, *Muito rall.* c. 23, *Pouco rall.* c. 45.2 e *Animando* c. 51.3), com e sem marcação metronômica ou a simultaneidade de gestos rítmicos contrastantes, como as breves intervenções do clarinete na cadência da flauta na seção *Muito vagaroso* (Fig. 52).



Fig. 52. Contraste entre as figuras rítmicas da flauta e do clarinete na seção *Muito vagaroso*: compassos 17-18.

A diversidade rítmica no contraponto também é explorada por Villa-Lobos nos acentos intercalados entre as duas vozes (Fig. 53) e na quiáltera “rufo” de 14 fusas descendentes na flauta contra apenas 2 colcheias repetidas no clarinete (Fig. 54). A execução destes eventos no *Choros 2* requer um

⁶⁷ Alusão ao caráter lúdico implícito no choro “O gato e o canário” de Pixinguinha, gravada pela primeira vez em 1949 por Pixinguinha no saxofone tenor (“O gato”) e Benedito Lacerda no flautim (“O canário”).

esforço dos dois instrumentistas no sentido da precisão do sincronismo. Para a resolução dos acentos intercalados os instrumentistas devem focar-se internamente no pulso quaternário ao mesmo tempo em que associam os acentos às notas individuais, orientando-se pela melodia.



Fig. 53. Acentos intercalados entre as duas vozes na seção *Pouco movido*: compasso 11.

Na figura do *rufo* da seção *Pouco movido*, de 14 fusas da flauta contra 2 colcheias do clarinete, o flautista pode, por exemplo, pensar em dividir a quiáltera em duas para facilitar que as notas Mi4 (flauta) e Sol4 de efeito (clarinete) coincidam.

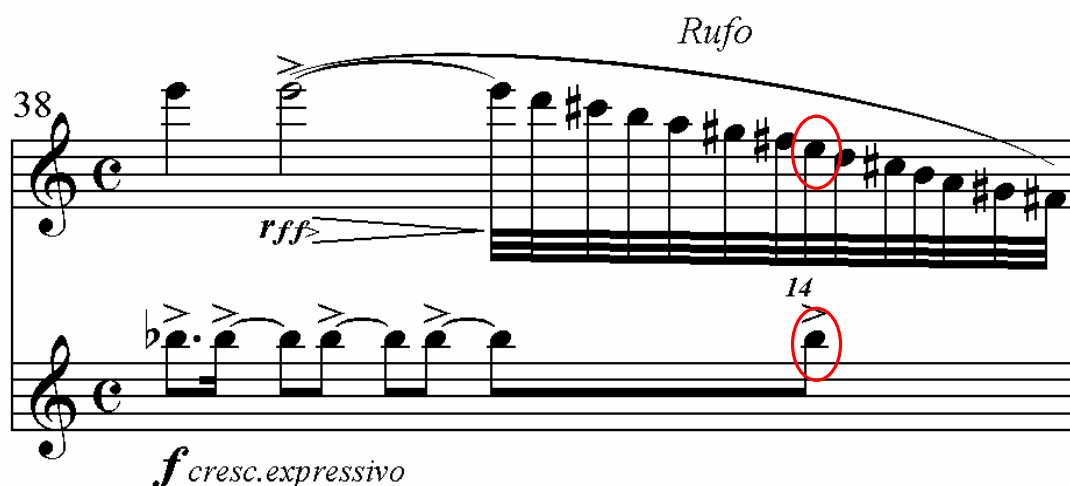


Fig. 54. Contraste entre as figuras rítmicas das duas vozes na seção *Pouco movido* (quiáltera de 14 fusas contra 2 colcheias - sugestão: dividir a quiáltera em duas para facilitar o sincronismo com o clarinete): compasso 38.

Apesar das indicações de dinâmica referirem-se aos dois instrumentos, ao longo da peça, existem passagens que incluem indicações específicas para flauta e clarinete separadamente. Isto pode ser explorado para o efeito de contraste do discurso musical, como por exemplo, a intervenção agressiva do clarinete em oposição à tranqüila conclusão de frase da flauta nos compassos 20 e 21 (Fig. 55) ou então para equilibrar a defasagem de sonoridade que a flauta tem em relação ao clarinete, como no último compasso da obra.

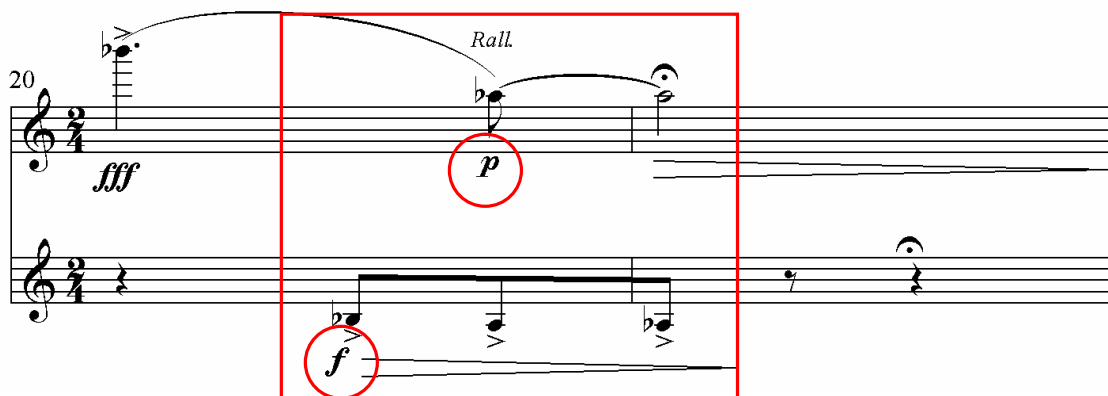


Fig. 55. Intervenção agressiva do clarinete em oposição à tranqüila conclusão de frase da flauta na seção *Muito vagaroso*: compassos 20-21.

Ao observarmos a obra como um todo, tomando-a como uma sequência de gestos, podemos discriminar as quatro seções através de alguns padrões. Na seção introdutória *Pouco movido*, as figuras rítmicas acentuadas nos dois instrumentos (c. 3 e 4). No *Muito vagaroso*, a distinção entre o improvisado da flauta e as intervenções do clarinete, representada pela escrita, figuração rítmica e expressões dos compassos 17 e 18. A seção central *Pouco movido* com o discurso estruturado a partir de três elementos distintos, o *Baixo Brejeiro*, o *Tema A* e o *Tema B* e a seção *Tempo Primo*, caracterizada principalmente por um aumento da tensão rítmica, de andamento e de dinâmica nos dois instrumentos.

Finalmente, além das implicações na performance, decorrentes do próprio gesto musical ou da delimitação das quatro seções da obra e seus aspectos particulares, incluem-se nas considerações do intérprete camerista as nuances de timbre, lembrando a importância deste elemento musical na concepção artística do século XX. As figuras rítmicas e acentuadas, como as encontradas na seção introdutória - *Pouco movido* - e na seção conclusiva - *Tempo Primo* -, sugerem de forma dosada, um timbre mais áspero, não tão “polido” quanto o solo da flauta no *Muito vagaroso*. A seção central - *Pouco movido* -, seção com caráter de choro, pode ganhar três cores para as suas três figuras, por exemplo, valorizando o peso dos graves na execução do baixo, um som firme e pouco *vibrato* com a flauta no Tema A (*giocoso*) e finalmente um som brilhante e com bastante *vibrato*, buscando o máximo de expressividade no Tema B (*cantabile*) com os dois instrumentos. O Tema B na flauta ainda conta com a expressão *sempre forte e bem tenso na flauta*.⁶⁸ É evidente que qualquer decisão interpretativa quanto ao timbre depende antes de mais nada da qualidade do instrumento, das possibilidades técnicas e escolhas individuais dos instrumentistas.

⁶⁸ Expressão original na partitura (Ed. Eschig, 1927): *toujours forte et très rague la Flûte*.

Capítulo 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Análise para Intérpretes como descrita aqui é primordialmente uma ferramenta prática para que instrumentistas, cantores, maestros, professores possam explorar o conteúdo musical e construir uma imagem sonora a partir de sua experiência com a obra. Assim, uma investigação analítica voltada para a interpretação não pode se distanciar de sua matéria prima, a própria música.

Jonathan Dunsby⁶⁹ discutiu o receio que temos de invadir o mistério da música, desnudando sua essência com nossos conceitos. Dissecarmos um discurso musical analiticamente, criando modelos e organizando tabelas para entender como as coisas funcionam pode parecer brutal num primeiro olhar, algo inorgânico que porá um fim à mágica. Dunsby, porém argumenta que esta busca “de como os truques são feitos” é uma cadeia sem fim. Nós até podemos ver o truque, mas ainda não vamos saber de onde vem sua idéia. A arte não pode perder o seu mistério.

Deste ponto de vista, a natureza criativa e informal assim como o caráter de improviso típicos do Choro poderiam estar ameaçados por uma “formatação”, produzindo chorões em série. Henrique Cazes⁷⁰ já expressou sua preocupação com o futuro do Choro, alertando que a assimilação de sua linguagem não deveria “cair na burocratização que a metodologia berkleeana fez com o Jazz”. De fato, o Choro é um dos produtos mais representativos da

⁶⁹ Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns* (New York: Oxford University Press, 1995), 80.

⁷⁰ Henrique Cazes, *Choro: do Quintal ao Municipal* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1998), 185.

cultura e identidade brasileiras, explicado ainda hoje fundamentalmente como um jeito livre de tocar, onde “não existe nota errada” ou “erre a nota, mas não erre a música!” No entanto, a proposta da Análise para Intérpretes é justamente oposta à padronização. O olhar analítico pode, em vez de restringir, estimular a descoberta, ou a redescoberta da matéria prima dos repertórios mais prolíficos da literatura musical.

A pesquisa em música não foge a regra de outras modalidades da investigação e produção de conhecimento e inevitavelmente se depara com algumas questões práticas: o conhecimento produzido terá alguma validade? Como este conhecimento será aproveitado?

Ao levarmos em conta que a música é uma arte performática, não se justifica a investigação, produção e cultivo de conhecimento teórico, analítico ou musicológico que não incentive, possibilite ou gere o enriquecimento do fazer musical.⁷¹ Com base nisto, uma investigação analítica como a apresentada neste trabalho, é indiscutivelmente prática. É uma ferramenta para que músicos e professores possam explorar o conteúdo musical e construir uma imagem sonora a partir de sua experiência com a obra. O exercício da análise ou a leitura de uma análise pode perfeitamente ampliar a perspectiva sobre o discurso musical, principalmente por incluir a abordagem interpretativa, ou seja, um encadeamento de decisões e possibilidades.

Em sua essência, a intenção de uma investigação analítica com vistas à performance é um ato de busca de conhecimento, aproximando o intérprete de seu objeto, ou melhor, conduzindo o intérprete pelo mundo de possibilidades

⁷¹ Zélia Chueke, “Reading Music: a listening Process, breaking the Barriers of Notation,” *Per Musi* 11 (2005): 106-112.

inerentes a toda obra de arte. Conduzir a interpretação significa equilibrar, por meio de reflexão, a simbiose entre compositor, composição, intérprete e público, considerando que cada um destes sujeitos possui uma independência temporal intrínseca.

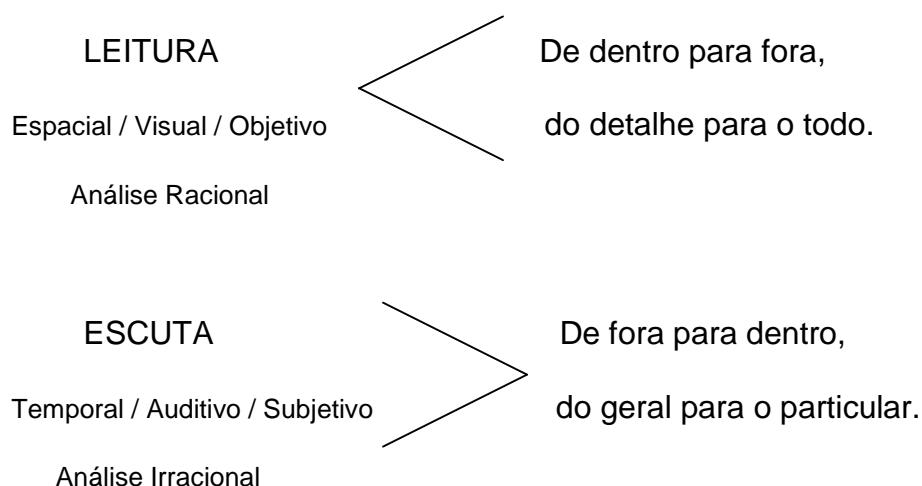
Uma performance será coerente a partir da definição por parte do intérprete de suas intenções. Pondo em prática o conhecimento adquirido através da pesquisa e de sua própria experiência enquanto músico, o intérprete expressa sua compreensão pessoal, o que é algo diferente de interpretar com base exclusivamente na imitação de uma gravação⁷² ou de interpretações alheias, ou ainda de mera intuição. O equilíbrio destes fatores na interpretação musical está contido no termo sugerido por John Rink⁷³, *intuição informada*. O conjunto formado pela experiência do intérprete, as horas de estudo, o conhecimento adquirido com as pesquisas, o gosto, as influências e a mais instintiva intuição pode ser bastante eficaz na elaboração de uma interpretação. Assim, respondendo a segunda questão, é aí que o conhecimento pode ser aproveitado.

Seguindo nestas ponderações quanto aos aspectos constituintes da interpretação musical, chegamos à outra encruzilhada bastante comum, a dicotomia leitura-escuta musical: qual é o melhor caminho para a compreensão? A leitura analítica da partitura e a escuta não se anulam, muito pelo contrário, suas diferenças podem somar forças. Nas palavras de Jacques

⁷² Flávio Apro, "Interpretação Musical: um Universo (ainda) em Construção," *Performance e Interpretação Musical: uma Prática Interdisciplinar*, ed. Sonia Albano de Lima (São Paulo: Musa Editora, 2006), 31.

⁷³ John Rink, ed., "Analysis and (or?) Performance," *Musical Performance: a Guide to Understanding* (Cambridge: CUP, 2002), 35-58.

Viret⁷⁴, a escuta intuitiva não será jamais obstáculo a um trabalho analítico realizado *a posteriori*. Ela é um estímulo que servirá de orientação, caso a meta da análise seja precisar, explicar ou, eventualmente, corrigir as impressões de uma escuta. Explicado de forma sintética, a leitura, o espacial/visual/objetivo, é racional; a idéia musical se mostra de dentro para fora, do detalhe para o todo. Enquanto a escuta, o temporal/auditivo/subjetivo, é irracional; a música se mostra primeiramente por inteiro, para ir sendo detalhada do geral para o particular. Assim, funcionando como um sistema que se retro alimenta na compreensão do “ser musical”⁷⁵, o racional e o irracional se justapõem, provando-se proporcionalmente eficazes e legítimos, cada um a sua maneira.



Neste debate sobre hermenêutica, podemos associar a busca pela compreensão da estrutura e do discurso musical com a busca pela compreensão do “ser musical”, explicado por Viret⁷⁶ como a conjugação da

⁷⁴ Jacques Viret, ed., “Entre Sujet et Objet: l’Herméneutique musicale comme Méthodologie de l’Écoute,” *Approche Herméneutique de la Musique* (Strasbourg: Presses de l’Université, 2001), 283-296.

⁷⁵ Expressão no original: *l’être musical*.

⁷⁶ Jacques Viret, ed., “Entre Sujet et Objet: l’Herméneutique musicale comme Méthodologie de l’Écoute,” *Approche Herméneutique de la Musique* (Strasbourg: Presses de l’Université, 2001), 290.

forma e da expressão. Ele compara os aspectos formais ao “corpo” deste ser, ao lado exterior, e os aspectos expressivos à sua “alma”, ao lado interior. Da mesma forma que um ser vivo externaliza sua vida psicológica por manifestações corporais, físicas, materiais, o conteúdo semântico de uma música será desvelado à nossa escuta por intermédio dos caracteres formais. De uma parte e de outra existe interação, de maneira que os limites entre a forma e a expressão musical se confundem.

Quando ouvimos música ou quando tocamos um instrumento, a maior ou menor compreensão do ser musical, do seu conteúdo formal e expressivo, implicará diretamente no prazer auditivo ou na qualidade da interpretação.

Um choro tradicional como o *Pagão* de Pixinguinha e uma composição estilizada como o Choros 2 de Villa-Lobos encerram uma justificativa de análise em comum. Leonard B. Meyer⁷⁷ explica que a audição musical é uma atividade artística complexa que envolve sensibilidade de apreensão, intelecto e memória. Assim sendo, enquanto intérpretes, responsáveis pela comunicação da mensagem musical contida na partitura, somente após a compreensão e memorização dos eventos básicos e axiomáticos de uma peça musical – por exemplo, seus motivos, temas e seções – é que começamos a de fato apreciar e expressar toda a riqueza de suas implicações.

⁷⁷ Leonard B. Meyer, “On Rehearing Music,” *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961): 257-267.

Bibliografia

- Anderson, Donna K. "Musicians". *Current Musicology* 14 (1972): 84-88.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- Apro, Flávio. "Interpretação Musical: um Universo (ainda) em Construção". In *Performance e Interpretação Musical: uma Prática Interdisciplinar*, ed. Sonia Albano de Lima, 24-37. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- Bach, Johann Sebastian. *Sonate C-dur BWV1033*. München: Henle Verlag, 1981.
- Barrenechea, Lúcia S. e Cristina C. Gerling. "Villa-Lobos e Chopin, o Diálogo Musical das Nacionalidades". In *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5*, ed. Cristina C. Gerling, 11-73. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- Barrenechea, Sérgio Azra. "Valorizando a Tradição e a Experimentação: a Flauta na Música de Câmara de Francisco Mignone". In *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5*, ed. Cristina C. Gerling, 75-181. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- Bent, Ian. *Analysis: The New Grove Handbooks in Music*. Ipswich: Ipswich Books Limited, 1998.
- Cazes, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- Chueke, Zélia. *Etapas d'Écoute pendant la Préparation et l'Éxecution pianistique*. Paris: Sorbonne – OMF, 2004.
- _____. "Reading Music: a listening Process, breaking the Barriers of Notation". *Per Musi* 11 (2005): 106-112.

- _____. “Estágios de Escuta durante a Preparação e a Execução pianística na Visão de seis Pianistas de nosso Tempo”. In *Performance Musical e suas Interfaces*, ed. Sonya Ray, 115-143. Goiânia: Vieira, 2005.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W.Norton, 1968.
- Dunsby, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Fuchs, Peter Paul. “Interrelations between Musicology and Musical Performance”. *Current Musicology* 14 (1972): 104-110.
- Grabócz, Márta. “Méthodes d’Analyse Concernant la Forme Sonate”. In *Méthodes Nouvelles Musiques Nouvelles, Musicologies et Création*, ed. Márta Grabócz, 109-134. Strasbourg: Presse Universitaire, 1999.
- Green, Douglas M. *Form in Tonal Music: an Introduction to Analysis*. Austin: Wadsworth, 1979.
- Grout, Donald J. e Claude V. Palisca. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- Dicionário Grove de Música*, 1994 ed. Stanley Sadie, s.v. “cantador.”
- Hill, Peter. “From Score to Sound”. In *Musical Performance: a Guide to Understanding*, ed. John Rink, 129-143. Cambridge: CUP, 2002.
- Jardim, Gil. *O Estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na Obra do Compositor*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- Koston, Dina. “Musicology and Performance: The Common Ground”. *Current Musicology* 14 (1972): 121-123.
- Laboissière, Marília. *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

- Landau, Siegfried. "Do the findings of Musicology helps the Performer?" *Current Musicology* 14 (1972): 124-127.
- LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. Warren: Harmonie Park Press, 1992.
- Little, Meredith Ellis. "What Questions should a Performer ask a Musicologist?" *Current Musicology* 14 (1972): 131-137.
- Lorenzo Fernandez, Oscar. "A Contribuição harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira." *Boletim Latino-Americano de Música* 6 (1946): 283-300.
- Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 1977.
- Matos, C.N. "O malandro no samba: de sinhô a Bezerra da Silva". In *Notas Musicais Cariocas*, ed. J.B.M.Vargem, 35-62. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Meyer, Leonard B. "On Rehearing Music." *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961): 257-267.
- Nóbrega, Adhemar. *As bachianas brasileiras*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.
- Peppercorn, Lisa. *Villa-Lobos: Collected Studies*. Cambridge: Scholar Press, 1992.
- Piedade, Acácio Tadeu. "Expressão e Sentido na Música Brasileira: Retórica e Análise Musical." *Revista Eletrônica de Musicologia* 11 Setembro 2007 [revista on-line]; disponível em <http://www.rem.ufpr.br>; Internet.
- Pixinguinha. *O gato e o canário*. Pixinguinha, sax-tenor; Benedito Lacerda, flautim. BMG/ARIOLA, 1949. Compact Disc.
- Pixinguinha. *Pagão*. Pixinguinha, sax-tenor; Benedito Lacerda, flautim. BMG/ARIOLA, 1947. Compact Disc.

- Pixinguinha. *Pagão*. Antonio Carlos Carrasqueira, flauta; Edmilson Capelupi, violão7; Marco Pereira, violão; Proveta, clarinete e clarone; Guello, percussão; Henrique Cazes, cavaco. Paulinas, s/d. Compact Disc.
- Pixinguinha. *Pagão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- Poulenc, Francis. *Sonata para Flauta e Piano*. London: Wilhelm Hansen, 1958.
- Ratner, Leonard. *Classic Music – Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Rink, John, ed. “Analysis and (or?) Performance.” In *Musical Performance: a Guide to Understanding*, 35-58. Cambridge: CUP, 2002.
- Sternberg, Robert J. “Resolução de Problemas e Criatividade.” *Psicologia cognitiva*, 305-338. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
- Stravinsky, Igor. *The Rite of Spring*. London: Boosey & Hawkes, 1967.
- Tinhorão, José Ramos. *Música popular: um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- Turabian, Kate L. *A Manual for Writers of Term Papers, Theses, and Dissertations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Villa-Lobos, Heitor. *Choros no.2: pour Flûte et Clarinette*. Paris : Eschig, 1927.
- Villa-Lobos, Heitor. *Choros 2*. Antonio Carlos Carrasqueira, flauta e Paulo Sérgio Santos, clarinete. ABM Digital, s/d. Compact Disc.
- Villa-Lobos, Heitor. *Choros 2*. Carlos Rato, flauta e José Botelho, clarinete. EMI-ODEON, s/d. Gravação em LP.
- Viret, Jacques, ed. “Entre Sujet et Objet: l’Herméneutique musicale comme Méthodologie de l’Écoute.” In *Approche Herméneutique de la Musique*, 283-296. Strasbourg: Presses de l’Université, 2001.

APÊNDICE
Partituras das obras analisadas

PARTITURAS DAS OBRAS ANALISADAS

Partitura do Choro Pagão de Pixinguinha⁷⁸

Pagão
Choro

Revisão: Antônio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha e Benedito Lacerda

(J. 200-220)

© Copyright 1947 by IRMAOS VITALE S/A Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved.

72

⁷⁸ Pixinguinha, *Pagão* (São Paulo: Irmãos Vitale, 1997). Revisão de Antonio Carlos Carrasqueira e cifras de Edmilson Capelupi.

F/A D⁷ Gm⁷ C⁷ 1. F 2. F Ao % e ϕ
 ϕ Dm D D⁶ D Em⁷
 F#⁷ Bm⁷ E⁷/9 A⁷ D
 D B⁷/D# Em Gm⁶ D/F# B⁷
 E⁷/9 A⁷ D D⁶ D
 D⁶ Em F#⁷ Bm⁷
 E⁷/9 A⁷ D D B⁷/D#
 Em Gm⁶ D/F# B⁷ E⁷/9 A⁷ 1. D
 2. D Ao % e * * Dm Dm Dm Dm

Partitura do Choros 2 de Heitor Villa-Lobos⁷⁹

à Mário de Andrade

CHOROS Nº 2

Para Flauta e Clarinete

H. VILLA-LOBOS

Rio 1924

Pouco movido ♩ = 88

Flauta

Clarinete em Lá

mf *mf*

p *mf*

rf> *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>*

(muito ritmado e bem marcado)

rf> *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>*

rf> *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>*

mf *cresc.*

f

⁷⁹ Partitura editada pelo autor no programa *Finale* 2006 com base na edição Eschig & Cie. (Paris, 1927). Nesta edição todas as expressões estão em português. Na edição Eschig & Cie. algumas expressões aparecem somente em português ou somente em francês, outras expressões aparecem em ambos os idiomas.

2
9

2 No mesmo movimento
e muito ritmado

9

12

12

15

15

20

20

Rall.

3 Muito vagaroso ♩ = 63

mole 5

ff

fff

p

a Tempo

mf

Muito rall.

expressivo

6

3

f

f *violento e ritmado*

3

6

rf

24 **4** Pouco movido ♩ = 84

24 *rff>*

24 *fff* *rff>p* *rff>p* *p* *p*

27 *diminuendo poco a poco*

27 *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p*

30 *f* 5 3 3

30 *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p*

33 3 3 3

33 *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p* *rff>p*

4

36

fff *p* *mf* *cresc.* *rf* *>*

38

fff *>* *14* *6* *rf* *>* *p* *rf* *>* *p*

38

f *cresc. espressivo*

40

rf *>* *p* *rf* *>* *p* *rf* *>* *p* *rf* *>* *p*

40

ff

43

rf *>* *f* *rf* *>* *rf* *>*

43

fff *<*

36

38

40

43

5

Pouco rall. 7 *Pouco meno*

45 *(sempre forte e*

45 *< rff >* *rff-p* *rff-p*

47 8 *Tempo Primo-*

47 *bem tenso na flauta)*

47 *rff-p* *rff-p* *rff-p* *rff-p* *rf > p* *rf > p*

50 8^{va} *Animando*

50 *< rff >* *< rff >* *< rff >* 5

50 *rff- (8^{va})* *rff-* *f*

52 *ff* *p*

52 *ff* *pp*

CURRICULUM VITAE

Iniciou os estudos musicais em 1985 na Escola de Iniciação Musical Egon Bohn e Clube Musical São Pedro em Gaspar-SC e flauta transversal com o Prof. Giampiero Pilatti na Escola de Música de Blumenau. Ingressou no Curso Superior de Instrumento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP (Curitiba) em 1998, formando-se bacharel em flauta transversal sob orientação do Prof. Giampiero Pilatti em 2001. Em 2006 recebeu o título de especialista em Educação Musical pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Participou de diversos festivais e oficinas de música no sul do país desde 1994, atuando em master-classes com professores como: Antônio Carlos Carrasqueira, Curt Schroeter, Michel Debost, Eduardo Monteiro.

Em 2000 participou como músico convidado no intercâmbio entre bandas musicais de cidades catarinenses e da Província do Trentino, na Itália. No ano letivo 2003-2004 estudou na École Normale de Musique de Paris (França) sob a orientação da Prof^a. Mme. Patricia Nagle. Neste período também participou das atividades do *Club du Choro de Paris* e de *La Chorale de Musiques du Monde* (Cité Universitaire). Entre 1998 e 2003 apresentou-se com o Grupo Antara em diversas salas curitibanas, gravando dois Cds de música latino – americana de fusão cultural.

Atualmente dedica-se à prática e ensino de música de câmara instrumental e performances de música brasileira (Choro). É professor na Escola de Música de Blumenau e no Curso de Música da UNIVALI. Flautista da Orquestra Filarmônica de Jaraguá do Sul, é regularmente convidado como solista da Orquestra de Câmara de Blumenau. Email: legaertner@hotmail.com